Seix Barral

Abelardo Castillo

Ser escritor

CASTILLO-Ser escritor.qxd:CASTILLO-Ser escritor 6/23/14 4:32 PM Page 5

Seix Barral Los Tres Mundos *Ensayo*

Abelardo Castillo
Ser escritor

CASTILLO-Ser escritor.qxd:CASTILLO-Ser escritor 6/23/14 4:32 PM Page 6

Castillo, Abelardo
Ser escritor.- 3ª ed. – Buenos Aires : Seix Barral, 2014.
224 p. ; 23x14 cm.

ISBN 978-950-731-555-8

1. Ensayo Argentino I. Título
CDD A864

Diseño de colección:
Josep Bagà Associats

Diseño de cubierta:
Departamento de Arte de Editorial Planeta

© 1997, 1998, 2007, Abelardo Castillo

Derechos exclusivos de edición en castellano
reservados para todo el mundo
© 2007, Grupo Editorial Planeta S.A.I.C.
Publicado bajo el sello Seix Barral®
Independencia 1682, C1100ABQ Buenos Aires
www.editorialplaneta.com.ar

3ª edición: junio de 2014
500 ejemplares

ISBN 978-950-731-555-8

Impreso en FP Compañía Impresora
Berutti 1560, Florida,
en el mes de junio de 2014.

Hecho el depósito que indica la ley 11.723
Impreso en la Argentina

Ninguna parte de esta publicación, incluido
el diseño de la cubierta, puede ser
reproducida, almacenada o transmitida
en manera alguna ni por ningún medio,
ya sea eléctrico, químico, mecánico,
óptico, de grabación o de fotocopia,
sin permiso previo del editor.

CASTILLO-Ser escritor.qxd:CASTILLO-Ser escritor 6/23/14 4:32 PM Page 7

Prólogo

Nos encontramos por primera vez con Abelardo Castillo una noche de verano del año 1962. No puedo precisar ni el día ni el mes, pero sé que era de noche y que hacía mucho calor. Recuerdo el sitio: el bar La Comedia, en Paraná y Corrientes; y también recuerdo todo lo que tuve que esperar a Castillo. Por aquellos días yo conocía sus cuentos y conocía la revista literaria que él dirigía; pero desconocía su poderosa impuntualidad. Llegó cuando iba por el tercer café. La espera valió la pena. Yo tenía veintidós años y algunos cuentos inéditos. Castillo me llevaba cinco años, en el teatro Los Independientes ya habían estrenado su tragedia *El otro Judas*, *y* la editorial Goyanarte ya había publicado *Las otras puertas*, su libro de cuentos: me iba a encontrar con un escritor de verdad. Aquella noche hablamos largo, o tal vez Castillo habló largo. Lo cierto es que a la madrugada, cuando nos despedimos, ya me había invitado a ser parte de *El escarabajo de oro*. Esa madrugada, con mis pocos cuentos inéditos, yo también, de golpe y para siempre, me sentí un escritor de verdad, alguna vez tenía que decirlo.

Con la excusa de editar una revista, de escribir cuentos y novelas, de apostar por la utopía y por un mundo mejor, fue creciendo entre nosotros una amistad que se mantiene inalterable a lo largo de los años. Voy a hacer pública una dedicatoria; con estas palabras me dedicó Castillo su novela *Crónica de un iniciado*: "Después de treinta años de amistad se puede decir que dos hombres son hermanos; después de treinta años de amistad, dos escritores son casi el mismo".

Me apresuro a declarar que no es cierto; no somos casi el mismo: Castillo, mal que le pese, me sigue llevando cinco años, y Castillo es (lo he dicho infinidad de veces, pero no está de más repetirlo) uno de los más grandes escritores que tiene nuestro país.

Por todo esto, no me extrañó que se me invitara a ser algo así como el compilador o antólogo de este libro. Trabajamos con Castillo a lo largo de casi tres meses. El bar La Comedia hace tiempo que se trocó en una pizzería impersonal y hace tiempo que el autor y yo pasamos la barrera de los treinta años. Pero otra vez era verano, y aunque los veranos de hoy ya no son como los de antes, en estos tres meses, en las noches de esos tres meses, recuperamos el lúcido insomnio de aquellas otras noches de mediados de los sesenta, cuando en el segundo piso de un pequeño departamento del barrio de Boedo, entre risas, discusiones, whiskies y cafés, Castillo, Liliana Heker, Bernardo Jobson y yo organizábamos el nuevo número de *El escarabajo de oro*.

En esta oportunidad, faltaron los whiskies, pero estaba Sylvia Iparraguirre, estaban los cafés y las mismas "discusiones babilónicas" de entonces. El método utilizado para preparar este libro fue idéntico al que utilizábamos para preparar nuestra revista, la más absoluta falta de método: a la hora de editarla, sobre una gran mesa desparramábamos el posible material, y luego elegíamos a nuestro mejor ver y entender. Hoy pienso que veíamos y entendíamos bastante bien: no en vano *El escarabajo de oro* se ha convertido en un referente obligado cada vez que se habla de los míticos sesenta.

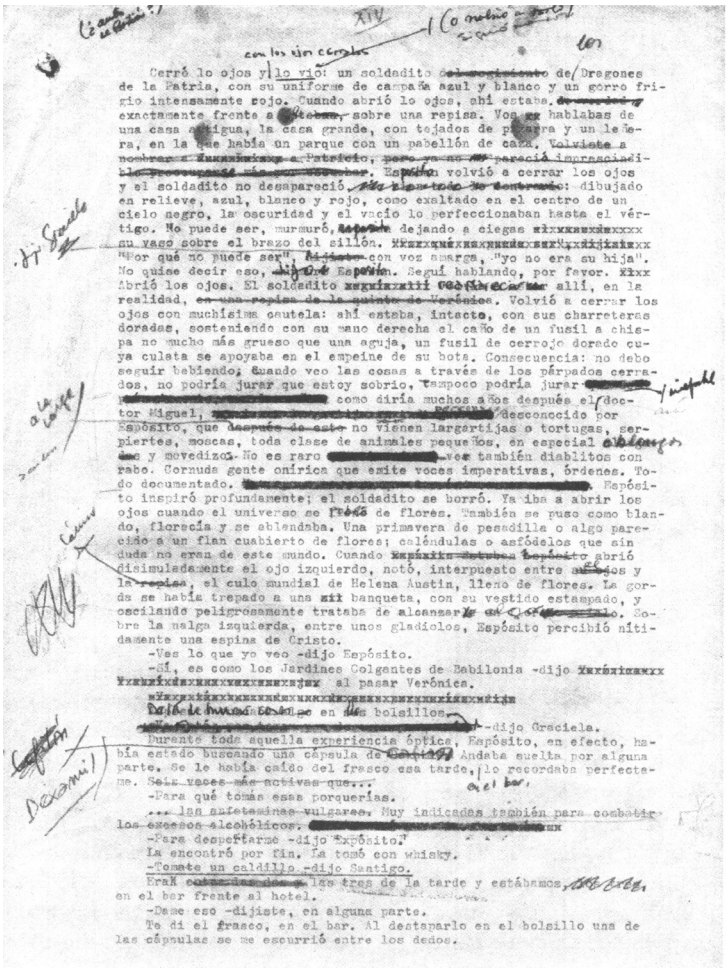
Esta vez el material era el propio Abelardo Castillo. Había textos que se referían al escritor y al acto de escribir, había reflexiones sobre qué se debe entender por ética literaria y política, y postulados acerca del arte y la literatura. Esas páginas, casi todas inéditas, estaban dispersas en cajones y baúles; otras, en el interior del disco rígido de la computadora. Metí las manos en cajones y baúles, abrí cuadernos de caligrafía indescriptible y, por supuesto, entré a saco en el

disco rígido. Encontré de todo, desde fragmentos de ensayos, notas y artículos, hasta desgrabaciones de charlas y apuntes de taller. Incluso me topé con el *Diario* que Castillo viene llevando desde los diecinueve años; algunas de esas páginas también figuran en este libro.

Al enfrentarnos con ese material descubrimos que han cambiado muchas de las cosas por las que hace tres décadas polemizábamos con los otros: también descubrimos que nuestro modo de ver el mundo sigue siendo esencialmente el mismo. Repitiendo aquel encuentro inaugural de hace ya tantos años, Castillo, en los intervalos, habló sin descanso. Yo me limité a discutir un poco y a escuchar mucho. Una noche, tuve la astucia de agenciarme un grabador: esas charlas ocasionales iban a estructurar definitivamente dos de las secciones del libro ("Escritores en persona", "Irreverencias"); iban a ser, por decirlo de alguna manera, el corazón del volumen. Según el dictamen de Nietzsche que Castillo cita en una de estas páginas, su libro se construyó a sí mismo; yo fui algo así como un lector privilegiado, su primer lector. En definitiva, como alguna vez dijera Borges: "*Leer, por lo pronto, es una actividad posterior a la de escribir: más resignada, más civil, más intelectual*".

Borges, ahora que me acuerdo, también dijo, citando a Quevedo: "*Dios te libre, lector, de prólogos largos*". Éste, creo, ya tiene una dimensión razonable.

VICENTE BATTISTA



Cerró los ojos y lo vió: un soldadito de Dragones de la Patria, con su uniforme de campaña azul y blanco y un gorro frigio intensamente rojo. Cuando abrió los ojos, ahí estaba, exactamente frente a sobre una repisa. Vos hablabas de una casa antigua, la casa grande, con tejados de pizarra y un ledera, en la que había un parque con un pabellón de caza. Espósito volvió a cerrar los ojos y el soldadito no desapareció: dibujado en relieve, azul, blanco y rojo, como exaltado en el centro de un cielo negro, la oscuridad y el vacío lo perfeccionaban hasta el vértigo. No puede ser, murmuró, dejando a ciegas su vaso sobre el brazo del sillón. "Por qué no puede ser", con voz amarga, "yo no era su hija". No quise decir eso, Espósito. Seguí hablando, por favor. Abrió los ojos. El soldadito allí, en la realidad, como diría muchos años después el doctor Miguel, desconocido por Espósito, que no vienen largartijas o tortugas, serpientes, moscas, toda clase de animales pequeños, en especial y movedizos. No es raro también diablitos con rabo. Cornuda gente onírica que emite voces imperativas, órdenes. Todo documentado. Espósito inspiró profundamente; el soldadito se borró. Ya iba a abrir los ojos cuando el universo se de flores. También se puso como blando, florecía y se ablandaba. Una primavera de pesadilla o algo parecido a un flan cubierto de flores; caléndulas o amfódelos que sin duda no eran de este mundo. Cuando abrió disimuladamente el ojo izquierdo, notó, interpuesto entre ojos y la , el culo mundial de Helena Austin, lleno de flores. La gorda se había trepado a una banqueta, con su vestido estampado, y oscilando peligrosamente trataba de alcanzar . Sobre la nalga izquierda, entre unos gladiolos, Espósito percibió nítidamente una espina de Cristo.

-Ves lo que yo veo -dijo Espósito.

-Sí, es como los Jardines Colgantes de Babilonia -dijo al pasar Verónica.

-dijo Graciela.

Durante toda aquella experiencia óptica, Espósito, en efecto, había estado buscando una cápsula de Andaba suelta por alguna parte. Se le había caído del frasco esa tarde, lo recordaba perfectamente.

-Para qué tomás esas porquerías.

... las antetesdinas vulgares. Muy indicadas también para combatir los excesos alcohólicos.

-Para despeffarme -dijo Espósito.

La encontró por fin. La tomó con whisky.

-Tomate un caldillo -dijo Santigo.

Eran las tres de la tarde y estábamos en el bar frente al hotel.

-Dame eso -dijiste, en alguna parte.

Te di el frasco, en el bar. Al destaparlo en el bolsillo una de las cápsulas se me escurrió entre los dedos.

Página mecanografiada y corregida por Abelardo Castillo para la novela Crónica de un iniciado.

CASTILLO-Ser escritor.qxd:CASTILLO-Ser escritor 6/23/14 4:32 PM Page 11

El oficio de escribir

CASTILLO-Ser escritor.qxd:CASTILLO-Ser escritor 6/23/14 4:32 PM Page 12

Por qué se escribe

La literatura, por lo poco que sé de ella, nace quizá de una fuerte tendencia a la incomunicación o a la mala comunicación. Un escritor de ficciones es alguien que en la vida cotidiana muy raramente puede comunicar lo que siente, sus miedos, sus admiraciones, sus pasiones, su amor. Es algo así como esa mirada de sorpresa ante lo real de la que hablaban los griegos: la que al filósofo le permite reflexionar y, al escritor, escribir. El único lugar donde un hombre que escribe se comunica es en sus libros, y son sus personajes quienes hablan por él. Los escritores, en general, son grandes tímidos. Tal vez porque saben que los sentimientos más profundos sólo pueden manifestarse con palabras triviales. De qué modo decir te quiero, o estoy desesperado, o tengo miedo, o la belleza me conmueve. No hay más palabras que ésas, pero uno no puede andar pronunciándolas en voz alta. Recuerdo una serie de televisión inglesa sobre la vida de Shakespeare, en la que hay una escena memorable. Se sabe que Shakespeare tuvo un gran amor, la famosa dama morena de los sonetos. En esa escena, ella le pide que por favor le diga palabras hermosas, como las que escribe en sus dramas, y no que meramente quiera arrastrarla a la cama. Shakespeare, que ha escrito los diálogos de Romeo, debe recurrir a uno de sus actores para que le explique cómo se habla con las mujeres reales. Al ver esa obra, yo pensé: Shakespeare debió de haber sido realmente así.

CASTILLO-Ser escritor.qxd:CASTILLO-Ser escritor 6/23/14 4:32 PM Page 14

Las bambalinas del escritor

No hay escritor que en los días inmodestos de sus primeros versos no imagine la edición de sus obras completas, vasta colección en papel biblia que lo salvará de la muerte y el olvido. También suele prever su biografía, poblada de mujeres, escándalos, críticos estúpidos y anécdotas wildeanas. Uno tiene veinte años y no lo desanima el hecho de que, para que sucedan estas cosas, deba todavía vivir, escribir, y sobre todo morirse. Cuando se llega a mi edad, ciertas fantasías empiezan a materializarse, pero resultan muy inferiores a su original platónico.

Un autor que ha publicado tres novelas, algunas obras de teatro, unos cincuenta cuentos, un centenar de notas y pequeños ensayos, debería poder referirse a su oficio sin parecer apresurado o megalómano, pero exactamente en este punto empieza mi problema: hoy tengo tan pocas certezas sobre la literatura como cuando era adolescente. No sé nada acerca de qué es, ni por qué se hace, ni cómo se hace un poema, una novela o una obra de teatro. Cuando quiero impresionarme a mí mismo, simulo poseer una teoría sobre el cuento. Es la misma que inventó Poe, que repitieron Quiroga y Maupassant, que puso en práctica Chéjov. Una especie de decálogo personal, que puede enunciarse así:

– Si usted imagina que doscientas páginas son un trabajo literario más serio que diez, nunca escribirá un buen cuento, ni siquiera uno malo, quizá tampoco una novela.

– Si empieza a escribir sin saber adónde va, tal vez tenga suerte y consiga vender eso como literatura de vanguardia; si sabe adónde va, el día menos pensado escribirá un cuento.

– Si ve que un señor se cae en la calle y se pregunta qué hará cuando se levante, puede que usted sea novelista o incluso filósofo; un cuentista sólo piensa: ¿por qué se cayó?

– Si cree que el célebre texto de Monterroso sobre el dinosaurio es un cuento, usted debe leer la crítica a Nathaniel Hawthorne, de Poe, o, en su defecto, la *Filosofía de la composición*, en lo referido a la brevedad indebida; y si en vez de dinosaurio su memoria se empecina en leer: "Cuando se despertó, *el unicornio* todavía estaba allí", usted habrá mejorado mucho la imagen de Monterroso y, aunque nunca escriba un cuento, tal vez tenga condiciones para el haikú.

– Si tiene tendencia a escribir cristal, en vez de vidrio; rostro, en vez de cara; ascender, en vez de subir; o utiliza expresiones como ¡bingo!, pantaletas, carrusel, dése una vueltita por el mundo real.

– Una palabra innecesaria puede estropear un buen cuento; una página innecesaria estropea a un buen lector.

– Si un cuento ajeno le gusta mucho, escríbalo otra vez usted mismo: existen ejemplos ilustres.

Si, por último, ha reparado en que el anterior decálogo sólo tiene ocho o nueve preceptos, dedíquese con entusiasmo a la crítica literaria.

CASTILLO-Ser escritor.qxd:CASTILLO-Ser escritor 6/23/14 4:32 PM Page 16

Desideratum

He oído por ahí que el problema central de la literatura es el lenguaje. Me parece muy bien: Hesíodo y Homero opinaban lo mismo, sólo que la idea les resultaba arcaica. También he oído que el *desideratum* de la ficción no es contar sino imaginar. También me parece correcto, con una pequeña objeción: si no conseguimos *contar* lo que imaginamos es probable que nuestras historias carezcan de una difusión adecuada. Tengo la fuerte sospecha de que Cervantes sería un escritor más bien secreto si se hubiera limitado a soñar o imaginar el *Quijote.*

La ética de la forma

En cuarenta años de literatura aprendí dos o tres cosas más, pero, por decirlo así, son de orden moral. Por ejemplo: corregir encarnizadamente un texto no es una tarea retórica o estilística, es un trabajo espiritual. Paul Valéry ya habló de la ética de la forma: corregir es una empresa espiritual de rectificación de uno mismo.

Hay palabras y palabras. Borges, una noche de 1983, me contó que detestaba "Hombre de la esquina rosada" porque en ese cuento había escrito la palabra "cuchillón".

Géneros

No creo en los géneros literarios. Creo, sin embargo, que el cuento es una *forma* estética nada casual, y sospecho que no cualquier escritor es cuentista. Se puede ser un gran poeta y no saber escribir un soneto, como le pasaba con frecuencia a Neruda, y también se puede ser un gran escritor en prosa sin haber escrito jamás un buen cuento. La inversa, en cambio, no se cumple. Un hombre que escribe grandes sonetos es necesariamente un gran poeta. Petrarca o Garcilaso, digamos, o Miguel Hernández. Un hombre que escribe grandes cuentos es fatalmente un gran escritor. Poe, Chéjov, Borges, Cheever, Akutagawa, Cortázar.

No tengo opiniones sobre literatura. Heine decía que las catedrales fueron hechas porque los hombres que las construyeron no tenían opiniones, sino convicciones. Seguramente no construiré nunca una catedral, pero, al menos, tengo una convicción: un buen cuento es una historia contada de la única manera posible.

CASTILLO-Ser escritor.qxd:CASTILLO-Ser escritor 6/23/14 4:32 PM Page 19

Lugar del escritor

Me preguntan cuál es el lugar del escritor en el mundo actual. La pregunta sería más fácil de responder —y la respuesta, más desalentadora— si nos preguntáramos por el lugar del arte en general. Si "lugar" significa influencia o importancia práctica, el arte no ocupa ningún lugar.

En los años sesenta, o hasta los años sesenta, podía hablarse de la misión del escritor, de su destino, de su compromiso histórico. Se hablaba de la literatura como arma, como modo del conocimiento, como una especie de artefacto estético, en suma, destinado, aunque fuese a largo plazo, a influir sobre la gente o a cambiar el mundo. No importa que estas ideas fueran falsas, incluso estúpidas; importa que permitían escribir y, sobre todo, que *podían pensarse.* Creo que ningún escritor se pregunta hoy para qué sirve la literatura, por miedo a la respuesta. Siendo escritor, no puedo reflexionar sobre la literatura en general sin reflexionar sobre mi literatura en particular, y a nadie le gusta descubrir que lo que hace carece de importancia.

Hacer poemas, hacer novelas, siempre fue un oficio secretamente vergonzante. El escritor tradicional resolvía el problema imaginando que, por lo menos, era un ser necesario. Una suerte de trabajador marginal o de filósofo marginal, pero, a fin de cuentas, necesario. Hoy sospecha que esta coartada es falsa y, con simulada humildad, se vuelve pragmático: se ve a sí mismo como un mero objeto de la economía de mercado. Un libro es algo que se vende, por lo tanto su autor es un productor de bienes de consumo. La fi-

nalidad de una novela no es perdurar ni testimoniar el mundo, ni siquiera ser leída: la finalidad de una novela es ser vendida. Los editores y los suplementos culturales nos acostumbraron a ese modo de pensar. No hay listas de mejores libros, hay listas de libros más vendidos.

El problema es que esta coartada también es falsa, al menos si se es argentino. En un país donde los libros de ficción —no hablemos de la poesía— no venden más de dos o tres mil ejemplares, y esto cuando son un acontecimiento, es difícil, siendo escritor, sentir que se ocupa algún lugar. ¿Quién tiene la culpa de esto? Confieso que no sé, y confieso que el problema no me importa demasiado.

Estamos atravesando por lo que yo llamaría una crisis universal del sentido. La religión, la ciencia, el arte, ya no dan respuestas a nadie. El final de la historia, el fin de las ideologías, la muerte de las utopías, quieren decir sencillamente que no le vemos un sentido al mundo. La pregunta, entonces, sería: ¿Qué sentido tiene la literatura en un mundo sin sentido? No hay más que dos respuestas. La primera: ningún sentido. La segunda es precisamente la que hoy no parece estar de moda: *el sentido de la literatura es imaginarle un sentido al mundo y, por lo tanto, al escritor que la escribe*. En esto, el escritor de los noventa me parece idéntico al de los sesenta, al de los treinta, al del siglo XXI.

Empecé diciendo que el arte no ocupa ningún lugar. Ésa también me parece una buena respuesta, una respuesta metafórica y, por lo tanto, literaria. Todos sabemos que "utopía" significa precisamente eso: no lugar, ningún lugar.

Un escritor no es sólo un señor que publica libros y firma contratos y aparece en televisión. Un escritor es, tal vez, un hombre que establece su lugar en la utopía.

Revelaciones a la hora de la siesta

Rodolfo Constantín, mi profesor de Castellano del secundario, nos hablaba una tarde de la lengua española, del idioma. Decía que la lengua es una cosa viva, un organismo espiritual que se va formando históricamente con el habla de todo un pueblo. No es el Diccionario o un centón académico. Esa tarde remota de San Pedro aprendí casi todo lo que sé de las palabras. Sentí a nuestro idioma, no como un canon petrificado, para estudiar, o como una gramática rigurosa para recordar o repetir, sino como un ser espiritual que va haciendo la gente desde lo afectivo, desde lo inconsciente, desde lo entrañable. Sentí: por acá pasa el misterio de la poesía.

CASTILLO-Ser escritor.qxd:CASTILLO-Ser escritor 6/23/14 4:32 PM Page 22

Moralidades de entrecasa

Un gran talento es, en el fondo, una numerosa inutilidad para casi todo lo demás.

Cuando estás convencido de que lo que hacés es lo único que sabés hacer, no necesitás demostrar nada a nadie y te vas volviendo más razonablemente humilde. El tiempo y la energía que nos llevan las grandes posturas, se puede usar para entender mejor lo poco que podremos entender del mundo, antes de morirnos.

También aprendí, hace muchos años, a tener respeto por ciertas ideas ajenas que detesto. Lo que no significa carecer de convicciones profundas o cambiar de opinión a cada momento. Mis convicciones valdrán mucho más si resisten la confrontación con lo que desprecio, y si no la resisten, qué clase de convicciones eran.

CASTILLO-Ser escritor.qxd:CASTILLO-Ser escritor 6/23/14 4:32 PM Page 23

Psicoanálisis poético

La literatura es, entre muchas otras cosas, una especie de autoanálisis inconsciente. Tal vez yo no pueda saber cómo soy ni pueda explicarlo, pero, en mis libros, mis personajes son quienes me dicen cómo soy. Sobre todo cuando actúan de una manera en que yo no actuaría, están, de algún modo, denunciándome.

Dicho sea de paso, Pablo Neruda lo expresó mucho mejor: "Si me preguntan qué es mi poesía debo decirles: no sé; pero si le preguntan a mi poesía, ella les dirá quién soy yo".

CASTILLO-Ser escritor.qxd:CASTILLO-Ser escritor 6/23/14 4:32 PM Page 24

Libros y biblioteca

En mi adolescencia no quería ser escritor. Escribía, sí, sobre todo poemas, pero planeaba estudiar física y filosofía. Física para comprender la estructura matemática del universo; filosofía para saber qué es el hombre. Era una estupidez candorosa, de acuerdo; pero, a los diecisiete años, por qué no ser candorosos y estúpidos. Muchos escritores afirman haber sabido desde la niñez que su destino era literario: mi relación con la literatura nunca fue así, e incluso hoy no es así. Para mí, la literatura no es lo que yo escribo: escribir sigue siendo mi fiesta secreta. La literatura es eso que está ahí, en la biblioteca, los libros que he leído y los que me adeudo leer. León Tolstoi o Thomas Mann, Cervantes, los grandes escritores argentinos, los griegos, Dante: eso es la literatura. En mi casa no están mis libros en la biblioteca. Ni hace ninguna falta que estén. Si están en la biblioteca de otros, bueno, mejor para mí o peor para ellos, pero en la mía, para qué.

Borges decía no tener sus propios libros en la biblioteca porque quería tener una *buena* biblioteca. No era sólo una broma. Un escritor es alguien que toma muy en serio la literatura pero no se toma en serio a sí mismo.

Poesía y prosa

Desconfío de los escritores que no empezaron haciendo versos. Leopoldo Marechal solía recordar que, para Aristóteles, todos los géneros de la literatura son géneros de la poesía, y Ray Bradbury aconseja leer todos los días un poema antes de ponerse a escribir un cuento o una novela. Todo escritor verdadero es esencialmente un poeta. Ser poeta no significa escribir en verso; ni el puro acto mecánico de versificar garantiza la poesía.

Cuando uno dice "poeta" piensa en Góngora, en Machado, en Lorca, en Neruda, en Vallejo. Son, digamos, poetas en estado puro. Pero hay otro tipo de escritor que llega a los versos a través de la prosa, como Borges, como Quevedo, incluso como Poe. Y hay todavía un tercer tipo, el gran prosista, que no puede escribir versos, aunque seguramente empezó haciéndolo en su adolescencia. William Faulkner le confesaba a Jean Steen: "Soy un poeta malogrado. Quizá todo novelista quiere escribir primero poesía, y descubre que no puede, y entonces intenta escribir cuentos, que es la forma más exigente después de la poesía, y, al fracasar, sólo entonces se dedica a escribir novelas".

La poesía no es una manera de escribir, es más bien un modo de vivir, de percibir el mundo.

Literatura y felicidad

La literatura está cargada de fatalidad y de tristeza. ¿Por qué? La vida no es siempre fea. Lo que pasa es que, en el fondo, la literatura es un conjuro contra la infelicidad y la desdicha. La gente quiere ser feliz. Pero la felicidad no hay que escribirla: hay que vivirla. O por lo menos intentar vivirla. En la literatura se pone el deseo, la nostalgia, la ausencia, lo que se ha perdido o no se quiere perder. Por eso es tan difícil escribir una buena historia feliz. La historia de amor más hermosa que se ha escrito es *Romeo y Julieta.* Pero es una catástrofe. Ella tiene catorce años y él dieciocho, y terminan suicidándose. Qué linda historia de amor. Uno confunde la felicidad con las felicidades, con ciertos momentos transitorios de dicha o alegría. La felicidad absoluta no existe, y se escribe, justamente, porque la felicidad no existe. Existen pequeños instantes de felicidad, o alegrías fugaces, que, si se consigue perfeccionarlos en la memoria, pueden ayudar a vivir durante muchísimos años. La literatura también es un intento de eternizar esos momentos.

CASTILLO-Ser escritor.qxd:CASTILLO-Ser escritor 6/23/14 4:32 PM Page 27

Nietzsche y yo

"No confío en esos autores a los que se les nota que se han propuesto escribir un libro", decía Nietzsche. Yo tampoco. "Desde hoy —decía—, sólo leeré a aquéllos cuyas ideas se hayan convertido, inopinadamente, en un libro." Creo que yo también.

CASTILLO-Ser escritor.qxd:CASTILLO-Ser escritor 6/23/14 4:32 PM Page 28

CASTILLO-Ser escritor.qxd:CASTILLO-Ser escritor 6/23/14 4:32 PM Page 29

Literatura nacional

CASTILLO-Ser escritor.qxd:CASTILLO-Ser escritor 6/23/14 4:32 PM Page 30

Borges y el *Facundo*

Cuando Borges se queja de que los argentinos no hayamos elegido el *Facundo* en vez del *Martín Fierro* como modelo o arquetipo literario nacional, olvida (o simula olvidar) que las generaciones de los pueblos no buscan primero un texto y luego se modelan espiritualmente según su ejemplo, sino que inconscientemente eligen libros que de algún modo se les parecen. No es, naturalmente, *el personaje* de Facundo Quiroga el arquetipo de argentino que propone Borges; él contrapone el *mundo* de Sarmiento al personaje Martín Fierro. Pero si bien es cierto que el gaucho de José Hernández, su carácter y sus actos no son una cifra adecuada del entero espíritu nacional, tampoco lo es el mundo ideológico de *Civilización y barbarie.* La historia argentina parece, no obstante, haberle dado la razón a Sarmiento: la desaparición inevitable del gaucho y nuestro europeísmo serían la prueba.

Hay sin embargo en el *Martín Fierro* algo que secretamente nos expresa mejor que el *Facundo:* la nostalgia de una edad dorada que, para muchos argentinos, es un modo de ser nacional. Hablamos mucho de civilización, de cultura, de Europa, pero (como el propio Borges) vivimos añorando las calles del Sur, las verjas y tapias de San Telmo, la épica bárbara del cuchillo, los almacenes rosados.

Yo también noto que este último argumento es dudoso, de modo que agregaré dos razones más.

Una sola circunstancia, anecdótica, basta para que el *Martín Fierro* sea un libro más querible que el *Facundo:* la

amistad entre Fierro y Cruz. Otra, formal, basta para que sea más recordable. El libro de José Hernández está escrito en verso, forma que se instala en la memoria del pueblo con mucha más naturalidad que la prosa.

El humor de los argentinos

El difundido lugar común sobre la tristeza de los argentinos es una de esas frases hechas que —como la flema británica, la inteligencia alemana, el honor español, la probidad vasca o el espíritu de mesura francés— no suelen ponerse a prueba con el examen de la realidad. Se ha dictaminado que los argentinos somos tristes y eso es todo. De este decreto deriva otro: la falta de humor de nuestra literatura. Por supuesto, si pensamos que la Academia o las facultades de Letras representan la literatura, esto es verdad, pero entonces es una verdad universal. Pero *la literatura* —quiero decir las novelas, los cuentos, la poesía, el teatro— no nace precisamente en esos establecimientos melancólicos.

Yo creo que esta superstición es una forma invertida de nuestra petulancia nacional: si la literatura argentina careciera de humor seríamos *el único* caso de aburrimiento en la historia de las letras. No es un privilegio estupendo, claro, pero por lo menos es un privilegio. Hemos dejado de ser el Granero del Mundo, descubrimos hace unos años que las Malvinas sólo eran argentinas en los libros de la escuela primaria, Gardel resultó ser francés: por lo menos seamos el pueblo más triste del mundo y tengamos el patrimonio del Tedio. El problema es que si esto fuera cierto, la literatura argentina estaría fuera de la literatura, no sería literatura.

Nadie sabe muy bien qué pasaba entre los sumerios o los egipcios o los chinos de hace cinco mil años, pero sabemos que, por lo menos desde los griegos, el humor, lo cómico, la risa, son formas esenciales de las letras. Seguramente

nunca existió el libro que Umberto Eco le atribuye a Aristóteles en *El nombre de la rosa,* pero existió Aristófanes, existieron la ironía de Sócrates y las paradojas de los sofistas; alguien, aunque no haya sido Homero, escribió la disparatada *Batracomiomaquia*; por alguna razón perdura todavía el giro "carcajada homérica". Y habría que estar realmente muy aquejado de manía patética para leer diálogos como *Fedro* o el *Protágoras* sin percibir la sonrisa socarrona de Platón. Ni siquiera los trágicos eran meramente trágicos. Todo el mundo ha oído que para competir en los certámenes los dramaturgos griegos debían presentar una sátira, que tal vez no fuera exactamente lo que hoy entendemos por sátira, pero que dio origen y nombre al género. Habría que borrar asimismo un capítulo algo considerable de la historia de las letras latinas si sacáramos de allí a Juvenal, a Persio, *El satiricón* de Petronio —que de hecho fundó a carcajadas el género que hoy llamamos novela— o los *Diálogos amorosos* de Pietro Aretino. Ni hablemos de la literatura francesa. Si (Dios no lo quiera) debiéramos elegir con absoluta probidad entre las severas tragedias de Racine y la obscenidad descomunal de la obra de Rabelais, como legado único al porvenir, no estoy nada seguro de que el sobreviviente fuera Racine. Apenas necesito sugerir qué pasaría con la literatura y la lengua españolas sin el humor de Cervantes y Quevedo.

Tenía razón Edgar Poe al decir que no existe *poesía festiva*, pero la prosa de ficción, el teatro, y aun el pensamiento, nunca fueron antagónicos del humor. O para decirlo con exactitud: del buen humor. Resultaría demasiado extraordinario que la literatura argentina fuera la única excepción de esta regla general, y por fortuna no lo es; para estar seguro de esto me basta pensar en ciertos pasajes del *Martín Fierro*, en la prosa de la generación de 1880, en Payró, en Fray Mocho, en las fiestas del sainete y el grotesco, en Macedonio Fernández, en Cancela, en Marechal, en Cortázar, en Borges.

El humor, aunque sea universal, no es en todas las literaturas el mismo tipo de humor. No nos reímos de las mis-

mas cosas ni, por decirlo así, de la misma manera. El humor verbal de Inglaterra —las paradojas de Wilde, los diálogos de Bernard Shaw, los epigramas del doctor Johnson— es menos físico que los irresistibles garrotazos recibidos por don Quijote y Sancho e infinitamente más moralista que los catálogos escandalosos de Gargantúa. La risa de García Márquez no es la risa de Gógol o de Chéjov. El humor argentino es ambiguo, dudoso, está siempre al borde de aquella categoría que inventó Macedonio Fernández: el *casi chiste*. Puede llegar a ser negro, herético, paródico, incluso absolutamente cómico, pero siempre tiene un sarcástico matiz de crueldad, y tal vez sea esto lo que se confunde con la "tristeza argentina". Porque el antónimo de tristeza es alegría, y el humor argentino nunca es alegre. Mark Twain sería inconcebible entre nosotros. El argentino no se ríe de contento, se ríe por instinto de conservación. Si dejara de tomarse la realidad en broma sería un perfecto amargado, cosa que suele pasarle en cuanto se descuida un poco.

CASTILLO-Ser escritor.qxd:CASTILLO-Ser escritor 6/23/14 4:32 PM Page 36

La aldea de Tolstoi

Contar la propia aldea para ser universal. Tolstoi lo proponía, y es una gran verdad, sobre todo si se piensa que Tolstoi entendía por aldea no Yasnaia Poliana sino más bien toda Rusia, incluidos los ejércitos de Napoleón. Lo que entre nosotros suele entenderse por contar la aldea es simplemente la fotografía minuciosa de mi vecina, persona a todas luces excelente, pero algo menos dramática (tal como me la pintan, al menos) que esos bárbaros de Tolstoi que bailan con osos en los alféizares de las ventanas o se cortan un dedo con un hacha para alejar el demonio de la lujuria.

Una región del Mississippi le bastó a William Faulkner para inventar un condado novelístico donde cohabitan locos, dinastías, idiotas enamorados de vacas, conflagraciones e incestos. La zona de Jalisco, a Juan Rulfo, para crear un universo y un lenguaje. Ciertos entusiastas de lo nacional confunden esto con una postal del Obelisco o la incesante mención de los fortines. Los antiguos no tenían la mala conciencia de parecer patriotas. Una de las más celebradas obras griegas se llama *Los persas.* Shakespeare podía sentirse irreprochablemente inglés aunque sus asesinatos acaecieran en Dinamarca, Venecia, Roma o Escocia; Dante ni siquiera se tomó el trabajo de situar *La divina comedia* en el mundo real. Volvemos entonces a la vieja cuestión de fondo: no se trata del qué, sino del cómo. No hay temas nacionales, hay escritores nacionales y, sobre todo, hay buenos y malos escritores. Los buenos escritores se caracterizan por escribir sobre cualquier tema con un lenguaje nacional.

Del mismo modo que la mera elección de un asunto aparentemente trascendental o heroico no garantiza nada (de lo contrario el Himno Nacional sería poéticamente superior al *Martín Fierro*), tampoco garantiza nada proponerse ser argentino, brasileño o kirguís. ¿Qué habría ganado Inglaterra, para no hablar del mundo en general, si Otelo o Romeo, en vez de ser uno turco y el otro italiano, hubieran sido ingleses?

Alma popular

Se habla de tradiciones, de folclore, y se imagina que hubo una Edad de Oro en que una entidad denominada el Pueblo, especie de vasto poeta inspiradísimo y abstracto, dio origen colectivamente a la literatura, la música, etcétera. La idea —si este tipo de emoción patriotera es una idea— no puede ser más falsa. No existe en el arte nada capaz de ser llamado creación colectiva. Sólo hay individuos desconocidos u olvidados, quienes, creando solitariamente dentro de la comunidad, dotaron a ésta de sus leyendas y fábulas. El pueblo adopta después estos sueños, los elige colectivamente como propios, pero no por eso *su origen* deja de ser siempre individual. Los agregados o retoques a un mito, a una melodía, las alteraciones que sufren las tradiciones al propagarse en el tiempo, también son obra de la imaginación (o la mala memoria) de algún hombre real.

La música de una vidala, por ejemplo, no fue ideada súbitamente por trescientas o cuatrocientas personas melodiosas e inspiradas; a lo sumo, un cierto número de individuos más o menos separados en el tiempo fue modificando un remoto original, un modelo uno. Lo curioso es que al hablar del "alma popular" nuestros enérgicos estetas de poncho no reparen en su sospechoso platonismo: nadie sería el autor de una copla o una décima, la Musa Popular flota sobre lo Nacional y, de golpe, se materializa en unos versos o una leyenda, *sin* autor.

Los que hablan de creación colectiva confunden poema de autor anónimo con poema creado por nadie, y de ahí, sin ningún esfuerzo ni lógica, saltan a *poema hecho por todos*.

CASTILLO-Ser escritor.qxd:CASTILLO-Ser escritor 6/23/14 4:32 PM Page 39

Habla y literatura nacional

Borges sostiene que ser argentino es una fatalidad. Es cierto. Lo mismo que ser vasco o alemán. Ser un *escritor nacional,* en cambio, es al mismo tiempo una fatalidad y una elección. Dante es fatalmente italiano pero se transforma a sí mismo en el poeta nacional de Italia. Cuando escribe *De vulgari elocuentia* —donde hace el análisis de las lenguas en que es posible escribir los diversos géneros— sabe perfectamente de qué está hablando. Él empieza a componer *La divina comedia* en latín; luego, por reflexión, la escribe en toscano. Los grandes poemas de Petrarca —los que Petrarca creía sus grandes poemas— están escritos en latín, que era la lengua áurea, la lengua de la cultura, pero las modestas canciones a Laura están escritas en italiano. Esas modestas canciones de Petrarca son lo único que leemos hoy. Tenía razón Dante: había que escribir desde el habla.

Todo gran escritor elige el habla de su pueblo como fundamento de su literatura, y ése es un acto voluntario y lúcido. O escribimos según el canon de la lengua o escribimos a partir de cómo hablan los argentinos. Finalmente, es más o menos lo mismo lo que han hecho los españoles, desde el *Cid* hasta hoy.

Literatura de provincia

Desde Sarmiento, buena parte de la mejor literatura argentina ha sido hecha por hombres del interior. Héctor Tizón sigue viviendo en Yala. Juan L. Ortiz apenas se movió nunca de Entre Ríos. Benito Lynch era de La Plata, Haroldo Conti de Chacabuco, Martínez Estrada de Santa Fe. Marechal nació o pasó su niñez en Maipú. Sabato es de Rojas, Manauta de Gualeguay, Puig era de General Villegas, Blaisten de Concordia. Lugones nació en una Córdoba casi colonial. Que es más o menos lo que le pasó a Borges con su Buenos Aires petrificado por la ceguera.

La ventaja de haber vivido en una ciudad chica es que la gente, sus caracteres, se dan muy diferenciados. El comisario es El Comisario, es el emblema del policía y está ahí nomás. El loco es el Loco del Pueblo y, aunque no haya solamente un loco, hay siempre uno que es más loco que los otros. En un pueblo se dan arquetipos. No sólo la gente, incluso ciertos hechos aparecen más nítidos. Un asesinato, un suicidio, son mucho más intensos que en una gran ciudad. El divorcio o la separación de una pareja es un acontecimiento, un escándalo popular. Esas cosas, vistas u oídas en la niñez, quedan muy grabadas en lo profundo de la conciencia.

Hölderlin decía que la patria de un escritor es su lengua, y Rilke le aconsejaba al joven poeta que cuando creyera no poder escribir más volviese a su infancia. Las dos patrias del escritor son justamente eso: su idioma y su infancia. Tu lengua, de la que no podés renegar porque es lo único

que tenés para expresar no sólo los grandes interrogantes universales sino tus propios sentimientos; y tu infancia, que es el origen de todo lo que sos.

Las dos están ligadas al lugar en donde has vivido, a su gente, a sus árboles, a su cielo.

CASTILLO-Ser escritor.qxd:CASTILLO-Ser escritor 6/23/14 4:32 PM Page 42

El culto del coraje

El culto del coraje en el tango y en nuestra literatura no es más que el subproducto de la reverencia natural, humana, que se tiene por lo heroico; que lo llevemos al plano del coraje gratuito, sólo significa que andamos escasos de épica en el sentido homérico.

Cultura, marketing y Hollywood

En su acepción antropológica, cultura es algo así como el producto conjunto de todo comportamiento, manufactura y acto social conscientes. Decir que un libro es un vehículo de cultura es idéntico a decir que un partido de bochas, un semáforo o un video pornográfico lo son. No existe casi actividad del espíritu ni objeto hecho por el hombre que no remita a una cultura. Lo más exacto entonces, aunque tampoco aclare las cosas, sería expresar que el libro es *una* de las manifestaciones —incluso en su carácter de puro objeto material— de eso que en sentido genérico designamos como cultura. Claro que si nos referimos a lo que Mannheim y Eliot denominan cultura de las elites —artes, literatura, pensamiento ético-religioso— ya no resulta tan claro que *cualquier* libro, por el mero hecho de ser un libro, resulte un inevitable transmisor de cultura. Yo sospecho que más bien ocurre todo lo contrario. La cantidad de porquería que se publica hoy en el mundo —y espero que ningún editor amigo se sienta aludido, todos sabemos que la industria editorial argentina sólo piensa en la perfección espiritual de sus lectores— hace que un moderado analfabetismo nos acerque a la verdad y al arte con menos hipocresía que ciertos libros.

En cuanto al deslizamiento de la jerga del *marketing* en el habla de los escritores argentinos, es meramente un rasgo de sumisión a cierta subcultura de la eficacia y del éxito. Vender más, hacer un buen contrato, ser *best-seller,* profesionalizarse: corremos el peligro de confundir esto con el

oficio de escribir libros. La coartada suele ser que el escritor debe vivir de su literatura. Muy bien, admitamos que debe. Sobre todo si admitimos que cualquier persona debería vivir de su trabajo, sobre todo si ese trabajo lo merece. Pero en los hechos esto es una mentira. Un escritor argentino que publique —exageradamente— un libro de diez mil ejemplares todos los años —un escritor, digamos, a quien en el País de Jauja le adelantaran diez mil dólares por libro—, haría bien en buscarse una changuita, si anhela gozar en este mundo de algunas otras compensaciones civiles como casarse, tener hijos, darle de comer al perro o internar a sus mayores en el geriátrico. Ni hablemos si ese escritor es, además, un buen escritor, un contemplativo sosegado que acaso necesita tomarse su tiempo para redactar un poema o un cuento de diez páginas.

Cuando los escritores argentinos hablamos de ventas, de contratos, de ediciones, mentimos descaradamente y eso es todo. Estamos tan aturdidos por la cultura del poder, de la eficacia inmediata y del sálvese quien pueda, que reemplazamos por esas ridículas ilusiones lo que en los viejos tiempos se llamaba imaginación. Ya no soñamos ficciones literarias ni utopías sociales o religiosas: soñamos que somos escritores norteamericanos de película.

La "incultura" de Roberto Arlt

Primera superstición: Roberto Arlt escribía mal. Esto, apenas debería inquietar a nadie. Fueron los contemporáneos de Arlt quienes señalaron su torpeza estilística, su casi brutalidad, su mal gusto, pero ya se sabe que lo mismo hicieron con Cervantes o Dostoievski los contemporáneos de Dostoievski y Cervantes. El problema no es éste. El problema aparece cuando releemos, hoy, libros como *El juguete rabioso* o ciertas páginas de *Los siete locos* y *Los lanzallamas*. Es cierto: algo anda mal en muchos textos de Arlt. Palabras como "morcona", "doncella", "menestrala"; giros exóticos del tipo "sucio como un muladar" —aplicados a un ámbito como Buenos Aires, que nunca se caracterizó demasiado por la abundancia de mulas—; descripciones de tipo geométrico en las que una enagua o un rayo de sol pueden ser bisectrices de algo, nos hacen sentir incómodos. Pero si de veras queremos entender qué significa escribir bien, aunque se escriba mal, leamos la literatura argentina de esa época. Pensemos en la prosa imposible de libros como *Nacha Regules*, en esos monobloques de adjetivación y locura que son todas las páginas de *La guerra gaucha*, en objetos como *La gloria de don Ramiro*, por sólo citar ejemplos irrefutables. Situada en ese contexto verbal, la prosa de Arlt sencillamente responde a la norma de lo que se entendía en esos años por literatura. El peor defecto de Arlt es el mismo que el de los escritores de su tiempo, incluido el maestro reconocido de todos: Leopoldo Lugones. Arlt intentaba escribir como los españoles, se deslizaba inconscientemente al tú, evitaba re-

petir verbos aunque esto lo llevara a escribir palabras como "soliloqueó", para decir que Erdosain pensó. Quería demostrar, en suma, que estaba haciendo lo que más decía odiar: estilo.

En otras palabras, el defecto de Arlt era un exceso de lo mismo que aquejaba a casi todos los escritores argentinos de su tiempo, y si hoy lo notamos es porque es *casi el único* al que seguimos leyendo.

Hay muchas maneras de probar la excelencia de una obra; la más educada y sencilla es buscar sus ecos en los que vinieron después. En el teatro inglés contemporáneo, incluso o sobre todo en el llamado teatro del absurdo, resuena aún la palabra de Shakespeare; Kropotkin y Dostoievski notaron que la literatura rusa sólo anhelaba repetir un arquetipo, "El capote" de Gógol; en la Argentina, desde hace cincuenta años, no hay casi escritor que no le deba algo a Arlt. Onetti, Sabato, el Marechal de *El banquete de Severo Arcángelo,* toda mi generación —con resultados lamentables a veces—, han ido casi fatalmente a parar a Arlt. También Borges. Más de un crítico ha denunciado lo que el propio Borges admitió con sosegada naturalidad: el cuento "El indigno", de *El informe de Brodie*, es apenas la reescritura de uno de los temas de *El juguete rabioso*, un homenaje a Arlt. Hoy Arlt sigue siendo leído con fervor y es nuestro contemporáneo; libros como *La guerra gaucha*, *El mal metafísico* o *Zogoibi*, son piezas de museo. Arlt escribía mal —cuando escribía mal— porque se había propuesto lúcidamente escribir bien. Y cuando realmente escribía bien —lo que hoy entendemos por escribir bien— fundó, con Borges y Marechal, un modelo de prosa argentina que es el origen de la mejor narrativa de nuestros días.

Segunda superstición: la incultura de Arlt.

Juan Carlos Onetti, aunque para exaltarlo, lo ve como un analfabeto iluminado y genial; Julio Cortázar deplora que Arlt no leyera a los catorce años los libros que él y Borges leían. Cortázar cita la primera página de *El juguete ra-*

bioso donde el narrador dice que lo inició en la literatura bandoleresca un viejo zapatero andaluz, y se pregunta: "¿Qué leíamos Jorge Luis Borges y yo a los catorce años?" Dejo de lado el malestar que causa ese maniqueísmo coqueto (por un lado, el pobre Roberto Godofredo; por el otro, nada menos que Borges y yo) y me limito a señalar su ingenuidad. Creer seriamente que Arlt era Silvio Astier porque *El juguete rabioso* está escrito en primera persona, da lo mismo que creer que Kafka era un orangután porque escribió *Informe para una academia*, donde el narrador es, notoriamente, un mono. Y creer que es posible escribir, bien o mal, aunque en general muy bien, *Los siete locos* sin haber leído otra cosa que *Rocambole*, es creer demasiado en la fábula que todo escritor inventa para mostrarse ante el mundo. Cervantes cometió el error de decir que era un mal poeta y nadie volvió a leer sus versos. Baudelaire, que en más de un aspecto era casi un santo, se jactaba de ser tan malo que acabaron por meterlo preso. Roberto Arlt nombró a Rocambole y nosotros lo rocambolizamos para siempre.

Para empezar, las citas o alusiones literarias de las primeras cincuenta páginas de *El juguete rabioso* no son inocentes. Detecto a Baudelaire, a Fenimore Cooper, la *Historia de Francia* de Guizot, a Chateaubriand, a Lamartine, a Le dantec, a Darwin, *Los trabajos y los días* de Hesíodo, *Las montañas del oro*; leo tres o cuatro diálogos en muy correcto francés y me encuentro con esta metáfora, en la página 15: "Desde ese día hasta la noche del gran peligro, nuestra amistad fue comparable a la de Orestes y Pílades". No voy a preguntar a qué tragedia se refiere Arlt en ese párrafo; voy a pedir que se repare en la familiaridad con que alude a ese vínculo. ¿Qué debo pensar?, ¿que Arlt simulaba una cierta cultura libresca?, ¿que le parecía elegante citar a los griegos? Y por qué debo pensarlo, si dada la textura de ese capítulo podría haber tomado ejemplos de cualquier libro de aventuras. Lo que sí pienso es que la relación entre Pílades y Orestes le resultaba por lo menos tan cercana y expresiva como

a cualquiera de nosotros la de Martín Fierro y Cruz, la de Aquiles y Patroclo y quizá la de Gilgamesh y Enkidu, o, para hacerlo más fácil, la de Batman y Robin. Arlt hace dialogar a dos personajes en francés. ¿Debo pensar que Arlt ignoraba absolutamente ese idioma y que, como por otra parte haría cualquier escritor, se tomó el trabajo de pedirle a alguien que le inventara un diálogo correcto? Pero *por qué* debo pensarlo. Si le creemos a Borges cuando cita en alemán, si le creemos a Umberto Eco cuando cita en latín, si le creo a Cortázar, a Bioy Casares o a cualquier chico roquero cuando citan en inglés, ¿por qué sospecho que Arlt no sabe lo que está diciendo? No hay más que una respuesta: porque *a priori* desconfío de Arlt, porque he creído candorosamente que es posible ir hasta tercer grado de la escuela primaria, y luego, sin leer un solo libro, escribir *Los siete locos.* Porque soy, en suma, un tilingo o una persona que ignora por completo lo que es el trabajo interno, espiritual, la formación secreta de un escritor.

Se sabe que la madre de Arlt le recitaba a Dante y a Torcuato Tasso, se sabe también que entre los escritores que admiraba el Arlt joven no estaban sólo los rusos —teniendo en cuenta que ruso, acá, quiere decir Dostoievski, Chéjov, Andréiev, Gorki, Tolstoi, Turguéniev, Gógol, vale decir un considerable capítulo de la cultura humana—, se sabe que Arlt mismo declaraba su admiración por Baudelaire y Marcel Proust, se sabe que en el prólogo a *Los lanzallamas* cita una acción narrada por Joyce en el cuarto capítulo del *Ulises*, y no hay que ser ningún lince para ver que había leído bastante teatro y especialmente el de Pirandello, aunque, por las mismas razones que tenía al citar a Rocambole, lo negara. Si a esto se agrega la opinión que tenía de todos los escritores argentinos de su tiempo —a los que no cabe ninguna duda que sí había leído— y si se tiene en cuenta el hecho elemental de que un escritor ha leído siempre muchísimos más autores de los que necesita o quiere citar, la imagen del Arlt inculto, casi analfabeto, del "Goya canyengue" (Cortázar),

empieza a ser bastante menos creíble que la del Arlt que siempre hemos sospechado todos: un lector voraz y desordenado, un autodidacta a la manera —pero en otra dirección— de los tantos que ha dado la literatura argentina, empezando por Sarmiento o Hernández, siguiendo por Lugones o Martínez Estrada y terminando en Borges. No estoy invirtiendo el mito. No quiero reemplazar el Arlt expulsado por imbécil de los colegios y a quien idiotizaba a palos un padre brutal, por un Arlt proustiano que oía los rumorosos versos del Tasso en boca de una madre italiana y melodiosa y que, a escondidas, leía en griego a Platón o versificaba en alejandrinos franceses, no: digo que Roberto Arlt fue, en un sentido esencial, un escritor por lo menos tan culto como cualquier escritor que ha encontrado su destino de escritor.

CASTILLO-Ser escritor.qxd:CASTILLO-Ser escritor 6/23/14 4:32 PM Page 50

Un poco de barbarie

Se ha dicho de Quiroga, como se ha dicho de Roberto Arlt, que escribía con incorrección y descuido. Incluso se ha dicho que escribía mal. Si la importancia de un escritor se midiera por la corrección o aun por el esplendor de su escritura, Quevedo sería mayor que Cervantes y Homero habría sido borrado por Píndaro. Uno termina preguntándose si un cierto grado de barbarie no será una de las condiciones del arte perdurable.

CASTILLO-Ser escritor.qxd:CASTILLO-Ser escritor 6/23/14 4:32 PM Page 51

Horacio Quiroga o el hueco en las palabras

Si es cierto que uno de los rasgos esenciales de nuestra mejor literatura —sea argentina, uruguaya o rioplatense— es su preocupación metafísica, también es cierto que Horacio Quiroga pertenece a lo que los argentinos llamamos nuestra literatura. El ámbito puede ser Montevideo, Buenos Aires o la selva, el artefacto una locomotora o una canoa o un cinematógrafo, el personaje puede ser inglés, belga o brasileño: no hay casi cuento de Quiroga donde el protagonista no sea la muerte. Otro es el miedo. Otro es la voluntad. El drama entre la transitoriedad del hombre y su búsqueda de algún absoluto —el amor, un lugar en el mundo—, la fascinación y el horror de la muerte, son los grandes temas de Quiroga. Y no sólo en sus cuentos de intención "trascendental", que generalmente ubica en la ciudad y en los que habla del incesto, los celos, las taras psicológicas o el crimen, sino precisamente en aquellos cuyo ámbito es la selva. En sus relatos más típicamente americanos —los que prefiguran a Azuela o a Eustasio Rivera— lo fundamental nunca será la naturaleza como paisaje, sino el hombre existencial, arrojado a la naturaleza. Borges, hablando del *Martín Fierro,* recuerda con Gibbons que en *El Corán* no hay camellos, o, lo que es lo mismo, que el conocimiento real de un ámbito *no ve* el color local. En el *Martín Fierro* no hay aperos ni pelajes de caballos ni chiripás. Nadie come asado con cuero ni toma mate. La única vez que Hernández se propone ser verosímil o didáctico es cuando describe las tolderías, que naturalmente desconoce. Gibbons y Borges tienen razón. Los

gauchos de circo son gauchescos; los árabes de Pierre Loti necesitan camellos, no los de Mahoma. Los malos escritores son como los malos mentirosos: acumulan pruebas de la verdad. En la obra de Dostoievski apenas hay troicas, si es que las hay —creo recordar que usó por lo menos una, la que lleva a Mitia al encuentro de Gruchenka—; lo que más aparece es gente. Gente que ama y mata y muere y traiciona y se enloquece, y que es fatalmente rusa. Troicas, gorros de piel de oso, samovares, eso lo proporciona la utilería caudalosa del lector. Horacio Quiroga escribe la palabra *desierto,* y nosotros leemos *selva*: poblamos esa palabra de araucarias y pantanos. Dice lacónicamente *ruinas,* y nosotros reconstruimos las misiones jesuíticas, y volvemos a derrumbarlas en la imaginación para que resulten ruinas. La economía verbal de Quiroga, sin embargo, no es sólo una poética, es una óntica. Las cosas aparecen y se manifiestan allí donde no las nombra. Un ejemplo de esta virtud epifánica es la siguiente descripción: *Mas al bajar el alambre de púa y pasar el cuerpo, su pie izquierdo resbaló sobre un trozo de corteza desprendido del poste, a tiempo que el machete se le escapaba de la mano. Mientras caía, el hombre tuvo la impresión sumamente lejana de no ver el machete de plano en suelo* ("El hombre muerto"). La aparente inocencia de este párrafo es perversa; se nos dice todo: que el alambre ha sido bajado, que el cuerpo está pasando entre las púas, que el pie izquierdo, es decir el pie de apoyo —el hombre es diestro: bajó el alambre con la mano derecha y ya pasó la pierna derecha hacia el otro lado—, resbala con una corteza. Se nos informa, incluso, que la corteza se desprendió del poste. Lo único que misteriosamente parece borrado de la realidad es el machete. El hombre tiene la impresión remota de no ver el machete de plano en el suelo. ¿De plano? ¿Por qué *de plano?* Entonces se nos revelan el machete y su posición: ese machete no se ve de plano porque está *de punta.* Ese machete se va a clavar en el cuerpo del hombre. Baste recordar una epifanía idéntica: en "Una bofetada", Quiroga no nos con-

tará que el indiecito alcanzó a mutilar la mano de Kohen antes del disparo. Dirá que el tiro salió, pero en cualquier dirección, porque *un revés del machete ya había lanzado al aire el revólver, con el índice adherido al gatillo.* Vemos ahora lo que sucedió antes: en el hueco de las palabras, los objetos y los actos se reorganizan como desde la nada y adquieren la forma y el sentido de una revelación.

Hemingway quizá le llamaba a esto: teoría del iceberg. Horacio Quiroga, hacia 1914, se limitó a ponerla en práctica.

Sarmiento, educador

"… y en lugar de ocuparos de las formas, de la pureza de las palabras, de lo redondeado de las frases, de lo que dijo Cervantes o Fray Luis de León, adquirid ideas de donde quiera que vengan, nutrid vuestro espíritu con las manifestaciones del pensamiento de los grandes luminares de la época; y cuando sintáis que vuestro pensamiento a su vez se despierta, echad miradas observadoras sobre vuestra patria, sobre el pueblo, las costumbres, las instituciones, las necesidades actuales, y en seguida escribid con amor, con corazón, lo que se os alcance, lo que se os antoje, que eso será bueno en el fondo, aunque la forma sea incorrecta; será apasionado aunque a veces sea inexacto; agradará al lector, aunque rabie Garcilaso. No se parecerá a lo de nadie; pero bueno o malo, será vuestro, nadie os lo disputará. Entonces habrá prosa, habrá poesía, habrá defectos, habrá bellezas."

(Domingo Faustino Sarmiento, *El Mercurio,* Chile, 1842.)

CASTILLO-Ser escritor.qxd:CASTILLO-Ser escritor 6/23/14 4:32 PM Page 55

Marx, esteta

Todo lo anterior es irrefutable, y, por si fuera poco, proviene nada menos que de nuestro más alto educador y prosista. Pero podría complementarse con una recomendación que le dio Marx a Lasalle, poeta social: "Ya que escribes en verso, podrías hacer los yambos un poco más hermosos".

La adecuada combinación de estas dos enseñanzas es todo el secreto de cualquier literatura.

Un apunte sobre literatura nacional

La literatura argentina, para Hernández Arregui, es una herencia natural de la española, pero, excepción hecha de José Hernández en el siglo XIX —y sobre todo de Leopoldo Lugones y de Manuel Gálvez en el siglo XX—, los argentinos no habríamos dado nunca una verdadera literatura nacional.[1] Roberto Arlt, en 1929, expresó con formidable desdén: "Si por cultura se entiende una psicología, nacional y uniforme, creada por la asimilación de conocimientos extranjeros y acompañada de una característica propia, esa cultura no existe en la Argentina. Aquí lo único que tenemos es un conocimiento superficial de libros extranjeros. Y, en los autores, una fuerza vaga que no sabe en qué dirección expansionarse. [...] Dichos caballeros, salvo Quiroga y Lynch, lo que podrían hacer es dejar la pluma, y la literatura nacional no perdería nada". Borges opinaba a su modo algo parecido; la literatura argentina era algo así como un invento de Ricardo Rojas, quien habría escrito un vasto centón en varios tomos sobre una materia que tenía el defecto de no existir.

Estos juicios desalentadores tienen más de una explicación. Elijo la más sencilla. Si entendemos por literatura argentina algo análogo a lo que estamos acostumbrados a en-

1. No hace falta recordar el nacionalismo populista de Gálvez, como no hace falta recordar "La hora de la espada" de Lugones, para sentir las limitaciones del concepto de literatura nacional en un teórico como Arregui. Tal vez sólo haga falta declarar que no lo comparto.

tender cuando decimos literatura inglesa, literatura española o literatura francesa —es decir un *corpus* espiritual, una tradición ideológica y estética formada durante siglos por poetas, narradores, dramaturgos y ensayistas— es evidente que entre nosotros no existe nada semejante.

Nuestra literatura empieza a formarse en algún lugar del siglo pasado entre *El matadero* y los libros de la generación de 1880: escasamente tiene ciento cincuenta años. Cuando decimos literatura italiana, en cambio, pensamos en una herencia de palabras que se inicia en tiempos de Dante y llega a los escritores actuales. Como cuando decimos literatura inglesa, pensamos en los cuentos de Chaucer, en el teatro isabelino, en el ciclo artúrico, y sentimos que escrituras tan sorprendentes como *Tristram Shandy*, *Ulises*, las novelas y los dramas de Beckett o el teatro de Pinter se articulan naturalmente con esa tradición.

Si bien es cierto que nuestro origen está en España —el origen de nuestro idioma por lo menos lo está— a los argentinos nos resulta bastante difícil pensar que nuestros libros son descendientes directos del *Cantar de Mío Cid*, de la mística española o del *Quijote*. Nuestro origen real está ahí nomás. En *El matadero* de Echeverría, en el *Facundo* de Sarmiento, en el *Martín Fierro* o en la generación de 1880.

Hasta no hace muchos años se entendía por literatura nacional un cierto tipo de ficción definida por sus temas, su ámbito geográfico o su contenido. Los intelectuales patéticos de Manuel Gálvez eran nacionales; los pistoleros metafísicos de Borges, no. Si esto fuera cierto, es decir, si el tema o la geografía definieran lo nacional, sería bastante complejo hacer de Shakespeare un dramaturgo inglés. Ni *Romeo y Julieta* ni *Macbeth* ni *Otelo* ni *Julio César* ni *Hamlet,* ni —para no eternizarme— casi ningún drama de lo que entendemos por la obra de Shakespeare ocurre en Inglaterra. Lo que hace que una literatura sea nacional es el lenguaje con que está escrita, entendiendo por *lenguaje* algo que es más que el idioma. Todas las literaturas nacionales han nacido en el

momento en que el escritor y el poeta descubrieron que el habla de su pueblo es el fundamento de la lengua. Es el inglés de Shakespeare lo que hace de Shakespeare un escritor nacional. Es el francés de Rabelais quien fundó la literatura francesa. No es el tema lo que nacionaliza a una literatura: es la escritura lo que nacionaliza los temas.

Dicho esto, podemos aceptar con naturalidad que sí, que ya existe una literatura nacional e, incluso, un idioma de los argentinos. O por lo menos existe un modo argentino de hablar y escribir el castellano que se diferencia naturalmente del código castizo de la lengua y de los diversos castellanos que se hablan y escriben en Latinoamérica. Comenzó a articularse cuando nuestro pueblo tradujo el "vos" suntuoso y cortesano de los colonizadores e implantó el voseo, es decir la forma más coloquial y entrañable del tratamiento entre los iguales de abajo, como si el hombre y la mujer argentinos quisieran apoderarse simbólicamente, a través de las palabras, de algo que estaba más allá de las palabras.

La lengua áurea de España acabó siendo el modo bárbaro en que los argentinos hablaban entre sí. El paso del *vos tenéis* al *vos tenés* no fue sólo un capricho interno de las nunca escritas leyes de la lengua: entre nosotros fue una afirmación de nuestra singularidad y nuestra rareza.

La hostilidad hacia lo hispánico fue mucho más marcada en la Argentina que en el resto de Latinoamérica. En lo político, no hace falta señalar dónde estalla la insurrección contra el orden español; en la literatura, sobran los ejemplos. Aparte de Cervantes —quien, como se sabe, escribía "mal"— uno de los pocos escritores españoles admirados por los intelectuales posteriores a Mayo, fue Mariano José de Larra, que apenas parece español. El romanticismo de Echeverría viene de Francia y de Alemania. Desde los versos anónimos de *El amor de la estanciera* hasta los cielitos de las invasiones inglesas —que curiosamente cantaban más la cobardía del Virrey español que la prepotencia británica— todo lo español era lo malo, lo antiargentino, lo ajeno.

No se trata sólo de una cuestión verbal ni aun de léxico; es cierto que en la Argentina nadie dice ni escribe ni piensa "tiovivo" o "carrusel" cuando ve una calesita, como nadie se pone calcetines o chaqueta ni está majareta ni es gilipollas —nos ponemos medias y sacos, hay locos y sobre todo marmotas—: también se trata de un modo íntimo de ser, que se manifiesta en la sintaxis y fundamentalmente en el escaso número de palabras que los argentinos usamos para hablar y para escribir nuestros libros.

En este sentido, dos escritores casi irreconciliables son un ejemplo preciso. Horacio Quiroga y Jorge Luis Borges. La sequedad de Quiroga, su conocida teoría del sustantivo justo que, si es el adecuado, necesita un solo adjetivo para iluminarlo y a veces ni siquiera eso —teoría que por supuesto es un eco sudamericano del *mot juste*, de Flaubert y Maupassant— se articula perfectamente con la práctica literaria de Borges. La rareza verbal de Borges no es suntuosa en el sentido hispánico, en el sentido gongorino que se entiende por hispánico. Lo que se confunde con el caudal de su vocabulario —que en realidad es el más lacónico de nuestras letras— es la habilidad de Borges para las sorpresas sintácticas. Giros como "fatigar el desierto", "arduo laberinto", "cicatriz rencorosa" son en rigor la manera más concisa en que se pueden expresar las imágenes que suscitan. Son sin duda herencia hispánica —*fatigué de Alemania el grande río*, es una figura que utilizó alguna vez Quevedo—,[1] pero vienen de esa seca tradición casi latina en que están escritas obras como *La vida de Marco Bruto* o sonetos como "Miré los muros de la patria mía". Ya he dicho que un ensayista —González Lanuza, creo— se tomó el trabajo estadístico de contar el número de palabras diferentes que han utilizado

1. En el "Túmulo al rey de Suecia Gustavo Adolfo". También Góngora: *…peinar el viento o fatigar la selva* ("Fábula de Polifemo y Galatea").

nuestros escritores más representativos. Curiosamente no han sido Lugones ni Martínez Estrada ni Marechal ni Mallea, ni mucho menos Borges, quienes tuvieron el vocabulario más vasto. Fue Roberto Arlt. Precisamente por su insularidad en la literatura de su tiempo —que es el tiempo de Lugones, de Gálvez, del Güiraldes simbolista, de Capdevila, del Borges archibarroco que escribía su ensayo sobre el idioma de los argentinos utilizando adjetivos como "vuestro" y sustantivos como "embeleco"—, Roberto Arlt creyó candorosamente que era necesario escribir según el canon de las traducciones españolas y del diccionario. Por fortuna, la fuerza expresiva de su prosa no podía llevarse bien con los prejuicios académicos y nunca dejó de escribir como un salvaje. Hoy notamos las disonancias de esa prosa bárbara por una sola y elocuente razón: Arlt es casi el único escritor cuya literatura sobrevivió a su tiempo. *Zogoibi* o *La guerra gaucha* o *Nacha Regules* son objetos de museo; *Los siete locos* o los cuentos de *El jorobadito* siguen siendo nuestra referencia de todos los días. Arlt era hispanizante por las mismas razones que toda su generación: querían demostrar que, aun bárbaros, los argentinos podíamos articular con esplendor la lengua que habíamos corrompido. Ése fue justamente el fracaso de *La guerra gaucha*, ilegible compota de arcaísmos, argentinismos y españoladas: ése fue el triunfo del *Adán Buenosayres*, donde Leopoldo Marechal demostró que el habla coloquial porteña y la lengua española, la tradición literaria grecolatina y el Buenos Aires cocoliche del sainete, la ciudad, los arrabales y la pampa, podían ser la materia múltiple y caótica de una poética nacional. No es nada raro que críticos como Rodríguez Monegal y Anderson Imbert no hayan comprendido una palabra de esta novela. Tampoco es nada raro que escritores como Cortázar, Lezama Lima y Carpentier, la hayan puesto a la cabeza de las letras hispánicas en Latinoamérica.

Rebelión contra la metrópoli, apropiación de lo universal, desdén por la cultura del Poder y por las formas sa-

cralizadas del lenguaje, busca de lo argentino a través de la palabra: estas características han ido formando nuestra literatura.

Ése fue el camino que abrieron con sus libros nuestros grandes escritores. Ése es el único camino que podemos seguir nosotros.

CASTILLO-Ser escritor.qxd:CASTILLO-Ser escritor 6/23/14 4:32 PM Page 62

CASTILLO-Ser escritor.qxd:CASTILLO-Ser escritor 6/23/14 4:32 PM Page 63

Los talleres del escritor

CASTILLO-Ser escritor.qxd:CASTILLO-Ser escritor 6/23/14 4:32 PM Page 64

"Por el sendero venía avanzando el viejecillo..."

Puedo decir que asistí a un solo taller literario en mi vida y que duró alrededor de cinco minutos. Yo tenía dieciséis o diecisiete años, había escrito un cuento muy largo llamado "El último poeta" y consideraba que era, naturalmente, extraordinario. Se lo fui a leer, una tarde, a un viejo profesor sin cátedra que vivía en las barrancas de San Pedro, un hombre muy extraño. Bosio Arnaes se llamaba. Leía una cantidad de idiomas. Recuerdo que tenía un búho, papagayos, un enorme mapamundi en su mesa. Él mismo se parecía a un búho, pájaro, dicho sea de paso, que fue el de la sabiduría entre los griegos. La penúltima vez que lo vi, el viejo estaba casi ciego, pero se había puesto a aprender ruso para leer a Dostoievski en su idioma original. Eso la penúltima vez. La última, estaba leyendo a Dostoievski, en ruso, con una lupa del tamaño de una ensaladera. Era un hombre misterioso y excepcional. En San Pedro se decía que era el verdadero autor del libro sobre los isleros que escribió Ernesto L. Castro y del que se hizo la famosa película. La novela original era una novela vastísima de la que, se decía, Castro tomó el tema de *Los isleros*. No importa si esto es cierto; era una de esas historias míticas que ruedan y crecen en los pueblos.

De modo que fui a la casa de la barranca y comencé a leer mi cuento, que empezaba exactamente con estas palabras: *Por el sendero venía avanzando el viejecillo*... Y ahí terminó todo.

Bosio Arnaes me interrumpió y me preguntó: ¿Por qué "sendero" y no "camino"?, ¿por qué "avanzando" y no "ca-

minando"?, en el caso de que dejáramos la palabra sendero, ¿por qué "el" viejecillo y no "un" viejecillo?, ya que aún no conocíamos al personaje; ¿por qué "viejecillo" y no "viejecito", "viejito", "anciano" o simplemente "viejo"? Y sobre todo: ¿por qué no había escrito sencillamente que *el viejecillo venía avanzando por el sendero*, que es el orden lógico de la frase? Yo tenía diecisiete años, una altanería acorde con mi edad y ni la más mínima respuesta para ninguna de esas preguntas. Lo único que atiné a decir, fue: "Bueno, señor, porque ése es mi estilo".

Bosio Arnaes, mirándome como un lechuzón, me respondió:

—Antes de tener estilo, hay que aprender a escribir.

CASTILLO-Ser escritor.qxd:CASTILLO-Ser escritor 6/23/14 4:32 PM Page 67

Consejo para poetas

"Creedme que todo depende de esto: haber tenido, una vez en la vida, una primavera sagrada que colme el corazón de tanta luz que baste para transfigurar todos los días venideros" (Rilke).

La filosofía de la composición

Hay una página teórica de Edgar Poe que es realmente más fantástica que sus cuentos.

Poe compone *El cuervo* y más tarde lo analiza palabra por palabra. Escribe aquel texto llamado *Filosofía de la composición* donde explica cómo previó el número de versos, por qué se propuso las rimas internas, cómo eligió la música del *ritornello* antes, incluso, de saber la palabra que repetiría. Necesitaba una palabra oscura, con un sonido grave, de tal modo que ese sonido casi no podía ser otro que *nevermore.* Necesitaba, además, que lo repitiera un ser vivo, aunque irracional, no un instrumento o un mecanismo cualquiera. Confiesa, sin pudor, que el primer animal en que pensó fue un loro, pero más tarde recordó que los cuervos también son capaces de imitar la voz humana, y que, por lo tanto, ese pájaro funerario se ajustaba mucho mejor a su propósito. Explica el poema, en suma, como si fuera un mecanismo de relojería, un teorema, una partida de ajedrez. Pero antes ha establecido como principio general que la belleza es el único territorio legítimo de la poesía, que la belleza es siempre melancólica y que no hay sentimiento más melancólico, para un poeta, que el causado por una mujer hermosa, muerta en plena juventud.

El análisis se desarrolla con una lucidez casi demencial. Nada ha sido dejado al azar. El cuervo está posado sobre el busto de Palas para contrastar su plumaje con el mármol, y el busto es de Palas porque emblematiza la serenidad clási-

ca, opuesta al pájaro irracional, al caos de la tormenta —en realidad no recuerdo si esto lo dice Poe, pero debió decirlo—, y las preguntas del amante, distantes e irónicas al principio, serán cada vez más sombrías, de modo que la invariable respuesta, *nevermore,* signifique, poco a poco, algo fatal y ominoso. No hay en su poema, nos dice Poe, más que una metáfora, hacia el final. Cuando el amante le grita al cuervo que quite el pico de su corazón, ese cuervo ya ha dejado de ser un pájaro posible, traído por la tempestad, y es un emisario del demonio, un símbolo, un pájaro quizás inexistente. Uno lee todo esto, acepta o no que Poe escribió su poema de ese modo, pero no puede sustraerse al prodigio de una inteligencia puesta a explicar lo inexpresable, a razonar lo que hasta ahora se llamaba inspiración.

Y entonces uno empieza a pensar: ¿de dónde partió Poe? De un axioma absoluto y del todo inverificable, el de considerar a una mujer muerta en plena juventud como el *non plus ultra* de la belleza. ¿Quién está hablando ahí? ¿El hombre que razona la *Filosofía de la composición*? ¿El hombre que escribió el poema? ¿O está hablando el inconsciente de Poe? ¿Por qué sucede eso?

Yo tengo una explicación personal y quizás herética. Edgar Poe, por más que conociera la estructura de *El cuervo*, ignoraba el significado secreto de su poema. Era consciente de cómo lo hacía sin ser consciente de *qué* estaba haciendo. Porque la muerta, la bella muerta en plena juventud, no era ninguna abstracción poética, ninguna cifra absoluta de la belleza, sino su propia mujer de veinte años, *todavía viva*, que agonizaba a unos pasos de su mesa de trabajo. Virginia Clemm estaba tuberculosa y Poe lo sabía. El poema, entonces, empieza a ser menos una tarea de la inteligencia, que un rito encantatorio, un texto mágico, un exorcismo donde Poe conjura por anticipado la muerte de Lenore, para que su propia mujer, Virginia, no se muera. Una especie de retrato de Dorian Gray en verso. Poe mata a la mujer del poema para mantener a su esposa viva.

Todo esto, me doy cuenta, es adivinatorio y antiacadémico. Parece más probable una segunda hipótesis, prosaica. Poe razona una helada teoría acerca de cómo opera la imaginación poética, pero, al escribir *El cuervo*, está hablando de lo que ya sabe que sentirá cuando muera su esposa.

Más raro es lo que sigue, ese tipo de cosas que llamamos casualidad. *El cuervo* se publica en 1842, y un año después, exactamente el mismo día, muere Virginia.

Cómo escribir una novela

Para decir cómo se escribe una novela habría que saber, antes, qué es La Novela, y ese estupendo arquetipo nunca existió. Si el *Quijote* o *Guerra y paz* son novelas, entonces *Trópico de Cáncer* no lo es; si imaginamos que James Joyce fue el novelista ideal, tendremos que admitir que ni antes ni después de *Ulises* se escribió nunca una novela. La novela es una *forma* literaria que se funda a sí misma cada vez que aparece un gran novelista; no es un género, en el sentido que se dice género cuento o género teatral. Se parece más a lo que entendemos por poesía, cuando decimos que escritores tan disímiles como Homero o Eliot o Li Po eran poetas.

El teatro, por ejemplo, sea de Shakespeare de Beckett, se apoya en algún supuesto: la acción dramática o una cierta duración. Nadie se propondría escribir un drama representable que dure cincuenta horas o carezca de actores. El protagonista de una novela puede ser una cucaracha (Kafka), una pura conciencia sin cuerpo (Stapledon) o una parva de muertos (Rulfo). Un texto de cien páginas difícilmente pueda ser llamado cuento, pero cuál es el límite de una novela. *En busca del tiempo perdido* debe andar por las cinco mil páginas y en ciento cincuenta se pueden escribir novelas perfectamente novelísticas como *El extranjero*, *El mico* o *Pedro Páramo.*

Ernest Hemingway y Norman Mailer recomendaban no dar nada por resuelto antes de sentarse, cada día, a la máquina; desconfiaban incluso de esas ideas que nos parecen notables cuando nos bañamos. Todo lo que resulta desas-

troso a la hora de escribir un buen cuento, es algo así como la Regla de Oro de la novela. No cerrar nunca un capítulo cuando nos vamos a dormir. Dejar a los personajes en suspenso, yendo hacia alguna parte o haciendo algo. Tener una idea nebulosa de la trama, como si se recordara un sueño futuro.

Escritor profesional

La palabra "profesional" no existe en literatura. Más bien diría que es un adjetivo sospechoso. Un escritor profesional es un artesano aplicado, que puede escribir casi sobre cualquier cosa.

El autor de *best-sellers*, hablando en general, es un escritor profesional. Busca primero un tema, o se lo buscan, y después organiza una historia que de antemano es un éxito. Lo que hace es parecido al trabajo periodístico: escríbame sobre aquel incendio o aquel mafioso, pero escríbalo ya. El escritor, el poeta, es cualquier cosa menos un profesional; salvo que le demos a la palabra *profesión su* antiguo valor etimológico, el de profesar, como cuando decimos que se profesa una idea, una religión, ciertas convicciones. Únicamente en ese sentido, el escritor es un profesional: pero entonces no escribe artesanalmente, escribe lo que debe o lo que puede. Tengo mis serias dudas de que un buen escritor pueda escribir sobre cualquier cosa. Incluso cuando imagina escribir "a pedido" es porque ese pedido coincide con algo que, íntimamente, él quería escribir o le importaba escribir.

Hay un buen ejemplo de lo que puede hacer un gran escritor cuando escribe por encargo. En Suecia cundían los accidentes en las rutas. El gobierno pidió a ciertos escritores, periodistas y gente de la cultura y del arte, que hicieran algo en contra de eso. En general eran textos, notas, afiches donde se pedía a los automovilistas que manejaran con cuidado, más despacio, sobrios, cosas así. Stig Dagerman escribió "Matar a un niño", uno de los cuentos más trágicos y

hermosos de la literatura sueca. Lo hizo por encargo, sin duda, y sin ese encargo jamás lo habría escrito; pero, también sin duda, si Stig Dagerman no hubiera sentido desde antes la obsesión y el espanto de la culpa, apenas habría redactado algo más que otro sermón vial. El horror de esa muerte absurda, un domingo, un día soleado de casi perfecta felicidad para una pareja que inocentemente va en auto hacia una playa, pero termina matando a un chico, no se consigue con profesionalismo, con artesanía, ni siquiera con buenas intenciones.

La palabra "profesional" no tiene nada de malo en sí misma, incluso es una buena palabra. Sólo que no me parece aplicable a todos los destinos. Por ejemplo, a nadie se le ocurriría pensar que, por bien que hiciera lo que hacía, la Madre Teresa era una buena profesional.

Descubrir lo que ya se sabe

Llega un momento en que se debe dejar de escribir o decidirse a entablar una lucha secreta con la vida y con la literatura. Hacer vida o hacer libros —en el sentido que le daba Maiacovski al primer término— es intentar modificar el mundo.

Nadie que sea realmente un escritor puede escribir para nadie o para sí mismo.

Esta verdad pueril *se descubre de pronto*, a veces en la adolescencia, y es como una iluminación, como un deslumbramiento.

CASTILLO-Ser escritor.qxd:CASTILLO-Ser escritor 6/23/14 4:32 PM Page 76

Literatura y taller literario

La costumbre de leer los cuentos en voz alta puede llevar a escribir de un modo tal que el sentido subterráneo, la intención, no estén dados por la palabra escrita sino por la lectura, por la voz.

No es lo mismo contar con elocuencia que ser cuentista. Al leer en voz alta uno interpreta el texto: lo mejora. Hace las veces de actor.

Es necesario que la palabra escrita sea por sí misma enfática. Si el texto de una narración se apoya demasiado en lo oral, se transforman en teatro. No digo que un cuento no deba leerse en voz alta; digo que, en la lectura en silencio, un buen cuento debe ser tan expresivo como cuando un actor lo interpreta.

En las reuniones de las revistas literarias, lo mismo que en los talleres de literatura, se corre ese peligro —el de confiar la eficacia del relato a la convicción de la lectura de viva voz—, porque, inconscientemente, escribimos *para* leer de viva voz. Claro que esto tiene alguna ventaja; evita la tentación de extenderse en parrafadas inútiles, que fatigarían al que escucha. Pero es la única ventaja.

Lo otro es obvio: un buen cuento, e incluso, en ciertos casos, una buena novela, *también* admiten la lectura en voz alta.

Con la obra de teatro pasa algo así como todo lo contrario. Una pieza teatral debería ponerse a prueba con la lectura en voz alta. Si puede ser leída por su autor sin abrumar o aletargar al auditorio, puede ser montada, ya que, seguramente, el director y los actores representarán ese texto mucho mejor que la mejor lectura.

CASTILLO-Ser escritor.qxd:CASTILLO-Ser escritor 6/23/14 4:32 PM Page 77

Teoría de la elocuencia

"El lenguaje fastuoso; no un lujo sino una necesidad" (Léon Bloy).

Lo que Léon Bloy quería decir con esto es muy sencillo.

Cuando se escribe para convencer, como escribía él, la elocuencia es casi un deber moral. La mayor verdad del mundo, mal dicha, parece una estupidez. Por ejemplo, uno puede decir que una flor es más bonita que un rey, o puede decir: "Mirad los lirios del campo, ni Salomón, en toda su grandeza…", etcétera. Si se quiere propagar el Cristianismo, la segunda versión es la correcta.

CASTILLO-Ser escritor.qxd:CASTILLO-Ser escritor 6/23/14 4:32 PM Page 78

La historia subterránea

Ninguna historia cuenta una sola historia, ni en los libros ni en la vida. Pero, sobre todo en la literatura, si la historia subterránea no es en cierto modo la esencial no hay obra de ficción.

CASTILLO-Ser escritor.qxd:CASTILLO-Ser escritor 6/23/14 4:32 PM Page 79

Ideas

Jamás se debería escribir a partir de una teoría o de una idea abstracta; se corre el riesgo de caer en la alegoría, género tan detestado por Edgar Poe y por Benedetto Croce. La significación y el nivel simbólico de cualquier texto literario siempre son *a pesar* del escritor, aparecen solos, y están allí por razones que el autor a veces ni comprende. Están allí porque los encuentra el lector.

CASTILLO-Ser escritor.qxd:CASTILLO-Ser escritor 6/23/14 4:32 PM Page 80

Lenguaje del arte

Una novela sólo se explica por sí misma. Lo que cualquier obra de arte "significa" sólo puede ser captado, develado, descubierto, desde su propio lenguaje. No se puede contar con palabras una sinfonía o una sonata. Como tampoco se puede pintar un poema o razonar una escultura.

En la hora más serena de su noche

"Pregunta usted si sus versos son buenos. Me lo pregunta a mí. Antes se lo ha preguntado a otros. Los envía a las revistas. Los compara con otras poesías, y se inquieta cuando ciertas redacciones rechazan sus ensayos. Ahora —ya que usted me ha permitido aconsejarle—, le ruego que abandone todo eso. Usted mira a lo exterior, y esto es, precisamente, lo que no debe hacer ahora. Nadie le puede aconsejar ni ayudar; nadie. Solamente hay un medio: vuelva usted sobre sí. Investigue la causa que lo impulsa a escribir; examine si ella extiende sus raíces en lo más profundo de su corazón. Confiese si no le sería preciso morir en el supuesto que escribir le estuviera vedado. Esto ante todo: pregúntese en la hora más serena de su noche: ¿debo escribir? Ahonde en sí mismo hacia una profunda respuesta; y si resulta afirmativa, si puede afrontar tan seria pregunta con un fuerte y sencillo "debo", construya entonces su vida según esta necesidad; su vida tiene que ser, hasta en su hora más indiferente e insignificante, un signo y testimonio de este impulso. Después acérquese a la naturaleza. Entonces trate de expresar como un primer hombre lo que ve y experimenta, y ama y pierde. No escriba poesías de amor; sobre todo evite las formas demasiado corrientes y socorridas: son las más difíciles, pues es necesario una fuerza grande y madura para dar algo propio donde se presentan en cantidad buenas y, en parte, brillantes tradiciones. Por eso, sálvese de los motivos generales yendo hacia aquellos que su propia vida cotidiana le ofrece; diga sus tristezas y deseos, los pensamientos que van pasando y su fe en

alguna forma de belleza. Diga todo eso con la más honda, serena y humilde sinceridad, y utilice para expresarse las cosas que lo circundan, las imágenes de sus ensueños y los temas de su recuerdo. Si su vida cotidiana le parece pobre, no la culpe, cúlpese usted; dígase que no es bastante poeta para suscitar sus riquezas. Para los creadores no hay pobreza ni lugar pobre, indiferente."

(Rainer María Rilke: *Cartas a un joven poeta*)

CASTILLO-Ser escritor.qxd:CASTILLO-Ser escritor 6/23/14 4:32 PM Page 83

Rilke como discípulo

Rilke: —¿Cómo se debe vivir la vida, maestro?
Rodin: —Trabajando.

CASTILLO-Ser escritor.qxd:CASTILLO-Ser escritor 6/23/14 4:32 PM Page 84

CASTILLO-Ser escritor.qxd:CASTILLO-Ser escritor 6/23/14 4:32 PM Page 85

Crítica y críticos

CASTILLO-Ser escritor.qxd:CASTILLO-Ser escritor 6/23/14 4:32 PM Page 86

El escritor ante la crítica

Desdeñar a los críticos es una de las tentaciones menos reprimidas del escritor. El propio Sartre (él mismo uno de los críticos más agudos de nuestra época) los demuele en un capítulo completo de *¿Qué es la literatura?*, aunque admite, en fin, que hay gente que de algún modo tiene que ganarse la vida. Sabato, al recordar que Saint Beuve no supo ver el genio de sus mejores contemporáneos lo atribuye al resentimiento: Saint Beuve era feo, petiso, y tenía mala suerte con las mujeres. Parecería no notarse que criticar al crítico es, de hecho, ejercer la crítica, y no siempre con argumentos irreprochables.

La explicación más propalada de la ceguera, estupidez o mala fe de los críticos, se resume así: todo crítico es un escritor fracasado. El razonamiento no me convence. Lo que me preocupa de un crítico no es que sea un escritor fracasado, sino que sea un crítico fracasado. Vale decir, un mal crítico. Por otra parte, grandes escritores (Tolstoi, Poe, Goethe, Oscar Wilde, Eliot, Baudelaire) fueron críticos y no les ha ido tan mal con su obra de creación. Y no hay más que recordar las barbaridades que Lope, Cervantes, Góngora y Quevedo decían a su turno de cada uno de los otros, para notar con alarma que *no ser* un escritor fracasado tampoco garantiza la lucidez o la generosidad de espíritu.

El problema es complejo. Antes que nada habría que ponerse de acuerdo sobre el significado de crítica, reseña, análisis estructural de un texto, estudio, comentario, ya que a cualquiera de estas actividades se la llama crítica. Dejo de

lado a los autores de esas columnitas lánguidas que pueblan nuestros diarios y revistas y me atengo a una definición elemental: *crítico es un hombre que ha leído un libro y opina sobre él*. Cualquier lector es por lo tanto un crítico, sólo que el crítico es un lector privilegiado. Un hombre que lee para escribir a su vez sobre lo que leyó: un escritor, de tipo especial. Cuando este hombre es muy agudo, muy informado, lo bastante artista él mismo como para captar por simpatía ciertos niveles no del todo racionales de un hecho estético literario; cuando además posee una visión del mundo que le permitirá enjuiciar un libro sin olvidar que está cumpliendo una función cultural formativa y normativa, no creo que pueda objetársele nada, aunque se equivoque. Tolstoi, Nietzsche y Baudelaire hablaron de la música de Richard Wagner, los dos primeros para aniquilarla. Wagner a mí no me gusta, pero leo el texto apasionado de Baudelaire con admiración; he creído advertir que, para los tres, la música de Wagner era una excusa, un modo de exponer cierta idea del arte y la cultura que, en el fondo, es la misma.

Pero se me pregunta cómo recibo yo la crítica. La llamada crítica estructuralista o formalista no me sirve, y en general la juzgo "imposible"; pertenece a la lingüística, no a la poética, y carece de destinatario; la especialización la vuelve ininteligible, es una especie de masonería; el escritor que la ejerce parece no haberse preguntado nunca para quién escribe. Y podría decir que no agrega nada a lo que yo sé sobre la estructura de mis propios textos. La crítica "interpretativa" puede, en cambio, iluminar ciertas zonas que desconozco; pero no sé hasta qué punto me sirve. Esta crítica, útil para el lector, acaso resulta nefasta para un autor. Gabriel García Márquez ha declarado que tanta interpretación de *Cien años de soledad* casi le impidió escribir *El otoño del patriarca*. Y se nota. La creación literaria, es cierto, exige la mayor cantidad posible de conocimientos (formales, técnicos, psicoanalíticos, sociológicos, lo que se quiera), pero también exige una buena dosis de ignorancia, de libertad, respecto de ciertos

mecanismos internos. Como aquello que decía Macedonio Fernández: nunca tomé conciencia de que respiraba hasta que estuve a punto de ahogarme. En nuestro país hay críticos excelentes, pero limitados. Han leído muchísimos ensayos y pocas novelas, cuentos, dramas, poemas. Y a veces desconocen otras cosas que deberían saber, algunos idiomas contemporáneos, por ejemplo; griego y latín clásicos (hablo en serio, y hablo de los críticos: ya que yo también ignoro esas lenguas pero me limito a inventar historias, no investigo la literatura), y, sobre todo, carecen de una formación filosófica profunda. No se puede ser un gran crítico sin sustentar una poética, que es a su vez una zona de algo más vasto, la estética, y no hay estética que valga si no se parte de una concepción total del mundo, de una filosofía. Por eso, a veces, ciertos grandes escritores son críticos deslumbrantes. Poe, sin saberlo, fundó la crítica norteamericana; Edmund Wilson, uno de los mejores críticos-especialistas de la lengua inglesa, ha dicho que esos rápidos textos de Poe sobre libros en general imperceptibles son el conjunto crítico más notable de la primera parte del siglo XIX norteamericano. Y por eso *Qué es el arte* es un gran libro, aunque Tolstoi se equivocara respecto de Baudelaire, de los simbolistas, de Shakespeare y hasta de él mismo. Lo que estos hombres, artistas o no, ponen en cuestión cuando hablan de arte es la noción de cultura.

Ahora, si la crítica se limita a decir de un libro "me gustó" o "no me gustó", entonces, bueno, cualquiera tiene derecho a hacerlo. Pero para eso no se necesita al crítico, basta con el lector.

CASTILLO-Ser escritor.qxd:CASTILLO-Ser escritor 6/23/14 4:32 PM Page 90

Mínima defensa del crítico

Estaría dispuesto a creer en los novelistas y poetas que desdeñan la crítica, si no supiera que —yo incluido— todos corren a comprar el diario cuando saben que alguien ha escrito sobre su último libro.

CASTILLO-Ser escritor.qxd:CASTILLO-Ser escritor 6/23/14 4:32 PM Page 91

Mínima denostación

Cierta clase de seres tiene una clarividencia casi genial para descubrir los peores defectos de un hombre superior a ellos. Cierta clase de críticos pertenece a esa cierta clase de gente.

CASTILLO-Ser escritor.qxd:CASTILLO-Ser escritor 6/23/14 4:32 PM Page 92

Teorías novelísticas

Hay un tipo de novela actual que es una especie de ilustración de la teoría literaria y parece postular su propia interpretación crítica. Eso, cuando menos, me suena, a autojustificación. Un escritor inventa una historia; si necesita un aparato crítico dentro del libro para apoyarla, es porque tiene cierta desconfianza en su historia. Habría que imaginarse lo que sería una disertación académica sobre *Ulises* intercalada por Joyce, en el *Ulises*, para explicar cómo leer *Ulises*.

Sin duda que Joyce tenía teorías, pero se limitaba a contárselas por carta a los amigos.

Jergas

"Entender la literatura como comunicación, como ejercicio de una libertad sobre otra libertad", dice Christine Glaukman (*Sartre, el último metafísico*), "es explicar las condiciones históricas de su funcionamiento." Por lo visto, todavía queda en Francia una persona razonable.

Cierta crítica contemporánea no se propone nada de eso. Se propone dilucidar por qué este texto novelístico de Malcolm Lowry, digamos, no es aquel folleto de la Liga Antialcohólica. Lo que estaría bien, y aun muy bien, si muchos críticos literarios no negaran —y a veces hasta con desdén— la posibilidad de concebir la novela o la poesía como una forma de comunicación entre personas reales y, efectivamente, como el ejercicio de una libertad ante otra. Les parece bárbaro o inocente admitir que una novela, aparte de una combinatoria verbal cerrada sobre sí misma, sea un objeto poético con un sentido ideológico o filosófico, que además admite ser analizado psicológicamente y que, sobre todo, pertenece a una época, a un país y a un autor.

Este modo de pensar se lo debemos a la semiótica y al estructuralismo extremo.

El estructuralismo es un método etnográfico. No alcanzó a ser una poética ni mucho menos, en literatura, una ciencia. Cuando no era meramente una jerga fue algo así como una técnica, cuyo valor relativo soy el último en negar, pero que no bastaba por sí sola para agotar los múltiples sentidos de un texto de ficción. Los verdaderos estructura-

listas lo sabían (Jakobson, Todorov); fueron sus epígonos o sus copias en carbónico los despistados.

Descubrieron una verdad que los aturdió: descubrieron que una obra literaria es un objeto literario y que los libros son combinaciones de signos. Llamaron "análisis inmanente" a un cierto tipo de análisis crítico que, según aseguraban, opera sólo con los datos internos de la obra a analizar. No parecían advertir que si en ese análisis inmanente se utiliza *una sola* palabra que el texto no contenga, desborda sus propios límites, los trasciende, e instala, con esa sola palabra, un signo misterioso que, para su propio sistema, no tiene la menor validez.

CASTILLO-Ser escritor.qxd:CASTILLO-Ser escritor 6/23/14 4:32 PM Page 95

Freud y la literatura

El delirio y los sueños en la "*Gradiva*", de Sigmund Freud, suele ser el texto más visitado por los psicoanalistas que aspiran a develar los enigmas de la creación literaria, pero, en mi opinión, es el que mejor demuestra la incapacidad esencial del psicoanálisis para llegar al centro del hecho poético.

Psicoanalíticamente hablando, el propósito de Freud es fascinante, y hasta monumental. Va a analizar no ya la neurosis y la cura de un personaje de novela, sino los sueños de ese personaje: sueños inventados por Jensen. Vale decir, unos sueños no soñados por nadie. Si la creación poética es, como sin duda lo es, una operación espiritual análoga al soñar, el sueño de un personaje de novela es algo así como un sueño a la segunda potencia, "un sueño dentro de un sueño", para emplear palabras de Poe. El análisis psicoanalítico de esa doble ilusión, de esa ilusión y su eco, es sin duda un propósito formidable. Freud no sólo lo acomete, sino que lo cumple. En el análisis de la *Gradiva* de Jensen no queda un resquicio. Todo resulta como si la historia de Zoe y Norberto; el disparatado, aunque posible, encuentro en Pompeya; la neurosis, la cura y hasta el casamiento final de estos dos acontecidos muchachos, fueran (son palabras de Freud) "la perfecta exposición de un caso psiquiátrico". Lo único que se oculta al análisis freudiano es el valor de la *Gradiva.* Y al decir "valor" quiero decir su escaso, su casi nulo valor. Freud insiste demasiadas veces en que esta ficción es bella, es poética, es sorprendente; pero no se puede leer *Gradiva* sin sentir que, literariamente hablando, no hablando psicoanalíti-

ca o psiquiátricamente, hablando como debe hablarse de un objeto poético, la historia de Jensen es inverosímil. La realidad de una ficción poética sucede, como la realidad de los sueños, en un universo paralelo del que llamamos real, un universo que se rige por sus propias leyes y se ordena según su propio código. Y acá termina todo lo que la literatura y el sueño tienen en común. Donde empieza lo formal, lo diurno, empieza la verdad del arte. La *Gradiva* no es más creíble porque valga como exposición de un caso psiquiátrico, ni resulta inverosímil porque abunden en ella los elementos fantásticos. Mucho más patológica e imposible es *La divina comedia*, y nadie duda de su verdad poética, ni siquiera de su realidad. La *Gradiva* es *poéticamente* informe.

Se dirá que Freud no se propone un análisis literario, sino, precisamente, psicoanalítico. Precisamente.

Freud, tengo la impresión, se inclina a confundir la importancia literaria de un texto de ficción con su valor como testimonio psicoanalítico, lo cual, en último análisis, es exactamente lo mismo que juzgarlo por su contenido político o pedagógico. Esta sospecha se confirma cuando miramos de cerca su dictamen sobre Dostoievski. "Por lo que al poeta se refiere —escribe Freud— no hay lugar a dudas… [Dostoievski] tiene su puesto poco después de Shakespeare. *Los hermanos Karamázov* es la novela más acabada que jamás se haya escrito. Por desgracia, el análisis tiene que rendir sus armas ante el problema del poeta" (*Dostoievski y el parricidio*). Dejo de lado ese modo adverbial, ese "por desgracia", que podría figurar honrosamente en un ensayo freudiano sobre los adverbios fallidos; me limito a la opinión vehemente y taxativa de que *Los hermanos Karamázov* es la novela más acabada que jamás se haya escrito. No parece malicioso suponer que este juicio está contaminado por uno de los temas evidentes de la novela, el parricidio. *Los hermanos Karamázov*, sin ninguna duda, es una de las grandes novelas que se han escrito, pero seguramente no es la más acabada que se haya escrito jamás. Ni siquiera es la novela más

acabada de Dostoievski, ni, en rigor, está acabada en sentido alguno. *Los hermanos Karamázov* es la primera parte de una obra mucho más vasta, que interrumpió la muerte. Y si se piensa en *Guerra y paz*, de Tolstoi, o en el ciclo de *La comedia humana*, de Balzac, puede sospecharse que, al juzgarla, Freud no la mira desde la literatura, sino desde el psicoanálisis. Sin contar con que el giro "que jamás se haya escrito" tiene el inconveniente de abolir, por lo menos, a *Gargantúa y Pantagruel* y a *Don Quijote*.

¿Cuál es entonces el legado estético de Freud, cómo se manifiesta su presencia en el arte y la literatura contemporáneos?

Con leer *Tótem y tabú*, *El malestar en la cultura*, *El porvenir de una ilusión*, *Dostoievski y el parricidio*, los dos análisis de los recuerdos infantiles de Goethe y Leonardo, *Una neurosis demoníaca en el siglo* XVII, *El poeta y la fantasía*, *El Moisés de Miguel Ángel*, o esa prodigiosa obra de imaginación que es su "novela" sobre la novela *Gradiva*, con leer cualquiera de estos trabajos y sin necesidad de ir a sus textos fundamentales, se puede tener una idea aproximada del tamaño *literario* de este escritor y curador de almas.

Pero hay algo más, que es mucho más. Sin la palabra de Sigmund Freud sería casi inimaginable nuestro mundo espiritual. A partir de él, como a partir de Marx, ya no hay poesía impune. Freud ha modificado el presente y el pasado del arte. Enunciado el psicoanálisis, Hamlet asesinará infinitamente a su madre no sólo por vengar a su padre sino por celos y por amor; Electra y Orestes serán un poco más o un poco menos que hermanos; don Juan Tenorio ya ha comenzado a buscar no sólo mujeres, sino a su madre o a esa otra gran madre que es la protoforma fáustica; acaso, a Dios. Madame Bovary no es, ahora, sólo el yo de Flaubert, Madame Bovary soy yo mismo y ustedes, y sus sueños femeninos son también nuestros sueños. Odiseo, Eneas y Dante bajan y bajan al Infierno y vuelven de allá con algo distinto de lo que decían buscar.

CASTILLO-Ser escritor.qxd:CASTILLO-Ser escritor 6/23/14 4:32 PM Page 98

CASTILLO-Ser escritor.qxd:CASTILLO-Ser escritor 6/23/14 4:32 PM Page 99

Escritores en persona

CASTILLO-Ser escritor.qxd:CASTILLO-Ser escritor 6/23/14 4:32 PM Page 100

Nicolás Guillén y las putas

El primer escritor que conocí en mi vida fue Nicolás Guillén. Yo tenía veintidós años. Fuimos a visitarlo al hotel Atlantic —en la calle Castelli o Alberti—, en el Once, con un amigo mío, Juan José Capdepont, ex seminarista que luego fue asesinado por la dictadura militar. Íbamos a pedirle una conferencia para San Pedro, con la condición de que la diera gratis, y Guillén nos dijo que no, debía cobrarnos aunque fuera simbólicamente. Cosa que me alarmó, yo pensaba que un poeta está más allá de los problemas económicos. Él nos explicó por qué. Primero, porque estaba exiliado y vivía de sus conferencias (Cuba, en ese entonces, era todavía la Cuba de Fulgencio Batista). Segundo, porque, aunque el pago fuera emblemático, alguien debía probar que la poesía era un trabajo tan digno como cualquier otro. Guillén estaba corrigiendo las galeradas de uno de sus libros. Nos leyó poemas de *Sóngoro cosongo* y de *El son entero.* Era muy hermoso oírlo porque tenía un voz inmensa; parecían sonar tambores cuando hablaba. De pronto veo que mi amigo saca del bolsillo unos papeles y pienso: "No será tan imprudente como para leerle poemas a Guillén". Efectivamente. Sólo que no eran poemas suyos sino míos. Cuando me di cuenta le pedí por favor que no, pero no pude dejar de agregar que, si a Guillén le interesaba, podía contarle algo que estaba escribiendo. Era *El otro Judas.* Una obra de teatro que dura más de una hora, contada o leída, y a la que, sin ninguna convicción, yo jugaba con la idea de mandar a un concurso. El hecho es que le recité de memoria *El otro Judas*, se la actué, hi-

ce todos los personajes durante más o menos una hora, con un impudor que hoy me asombra. Cuando terminó mi representación, Guillén me dijo: "Oye, chico, si la escribes tan bien como la cuentas tu obra debe ganar ese concurso". Más tarde la envié a *Gaceta literaria* y efectivamente ganó el primer premio. Lo que no podía saber Guillén era la importancia que, para mí, en aquel momento, tuvo esa especie de acto de fe. No me interesa si era fingido o no, si era una cortesía o un modo de desembarazarse de mí; lo que sentí es que me estaba autorizando uno de los grandes poetas de América. Yo no había publicado nada en mi vida, y esa obra únicamente la habían leído mi amigo y mi novia. Muchos años después le recordé ese encuentro, en una carta. Nunca recibí la respuesta, porque en esos días Guillén murió. Ni siquiera sé si recibió mi carta.

De esa misma tarde tengo otros dos recuerdos. El primero sigue perteneciendo a mi vanidad personal; el segundo, no. Guillén me regaló un libro, *Sóngoro cosongo*, y la dedicatoria decía —dice, porque es uno de los pocos libros dedicados que guardo en mi biblioteca—: *Al joven poeta argentino Abelardo Castillo, de su amigo cubano Nicolás Guillén.* O sea que "el poeta" era yo y él apenas un amigo mío.

El segundo recuerdo es algo que dijo y que no he olvidado nunca. "Los escritores somos peores que las putas", dijo, "andamos fijándonos si han escrito dos renglones más sobre un colega que sobre nosotros, estamos al acecho del elogio, nunca caigas en eso." La palabra "putas", dicha como él la dijo esa tarde, tenía un valor simbólico, porque sé perfectamente que, en otro sentido, a Guillén las putas le encantaban. Lo que quería decir era que tuviera cuidado con el puterío literario y, sobre todo, con la soberbia que tenemos los escritores, esa ridiculez de creer que somos únicos en el mundo.

Leopoldo Marechal, o escribir en un sillón incómodo

Esta vez estuvimos presentes casi todos los integrantes de *El escarabajo de oro.* Marechal nunca daba consejos ni adoptaba posturas magistrales: él hablaba y uno tenía que darse cuenta de que eran palabras de un hombre que había meditado mucho acerca de muchas cosas. Recuerdo que nos dijo —simulaba conversar conmigo pero nos lo dijo a todos— que tuviéramos cuidado con cierto tipo de crítica. Cuando la crítica es demasiado profunda, cuando realmente es muy buena, puede desarticular ciertos mecanismos inconscientes del autor y traer a la superficie aquello que, para un escritor, no es malo ignorar. Tan cierto, que, muchos años después, García Márquez declaró que no podía terminar *El otoño del patriarca*; había leído tantas interpretaciones acerca de *Cien años de soledad* que apenas se sentía capaz de inventar algo nuevo. Le parecía estar plagiándose a sí mismo. Cada vez que se le ocurría una idea disparatada, desconfiaba. Lluvias de flores, personajes que reaparecen con toda naturalidad después de haber muerto en algún capítulo anterior: esas cosas ahora le parecían literarias, antes las hacía inconscientemente y ahora *sabía* que eran formas de su imaginación.

La otra lección, derivada de lo anterior, pero dicha con una sonrisa de complicidad, fue que tuviéramos cuidado con *cualquier* crítica. Si la crítica es buena, vale decir, una crítica elogiosa, nos hace sentir bien, conformes con lo que hemos hecho, y esto es como sentarse en un sillón demasia-

do confortable, que impide escribir. Y si la crítica es adversa, si es una crítica de mala fe o aun de buena fe, pero negativa, ninguno de nosotros, dijo —y lo que me impresionó fue justamente ese plural, que lo incluía; puedo estar inventando todas las palabras, pero recuerdo su voz cuando dijo sonriendo *ninguno de nosotros*—, ninguno de nosotros es tan perfecto como para no sentirse molesto con el crítico y detestarlo, lo que también impide escribir, y lo único que debe hacer un escritor es escribir.

Esto es lo que yo llamaría mi Regla de Oro de la literatura: una clase de mi profesor de castellano, los ojos del viejo búho que me recomendó aprender a escribir antes de tener estilo, las putas de Guillén, y el sillón de Marechal.

Cortázar

Mi relación con Julio Cortázar empieza en el año 1960, acababa de salir *Las armas secretas*, libro que leí en un tren, en un viaje a San Pedro. Lo leí de un tirón y cuando lo terminé estaba convencido de haber descubierto al mayor cuentista argentino. Cortázar en esa época era un desconocido, aunque ya había publicado algunos libros, allá por los años cincuenta. De vuelta a Buenos Aires escribí en *El grillo de papel* una nota sobre el libro donde ponía a Cortázar, como cuentista, por encima de Borges, descubría que las iniciales Ch. P. de "El perseguidor" eran las de Charlie Parker —hasta ese momento nadie había notado que ese relato no es una invención sino que está basado en una biografía de Parker—, sostenía que Cortázar terminaría por escribir novelas, y sobre todo señalaba, no sin pedantería, que el final del cuento "Las armas secretas" me parecía imperfecto. Al poco tiempo recibo una carta de Cortázar, la primera de una larga serie de cartas, donde decía que lamentaba no poder encontrarse conmigo porque ya estaba con un pie en el avión, pero que había leído esa crítica y nos agradecía haberla publicado. Cortázar era más de veinte años mayor que todos nosotros y nos hablaba como si tuviera nuestra edad. Decía, son palabras de Cortázar, "le voy a certificar unos pálpitos": en efecto el protagonista de "El perseguidor" era Charlie Parker, aunque nadie se había dado cuenta; en efecto, estaba escribiendo una novela; en efecto, el cuento "Las armas secretas" le había costado mucho trabajo, no lo consideraba resuelto y nunca había sabido cómo terminarlo. En

El grillo de papel, y luego en *El escarabajo de oro*, aprovechamos a mansalva esa carta. Le escribimos a París y lo primero que hicimos fue pedirle un cuento inédito, que nos mandó. En realidad, nos mandó dos. Uno de ellos era "Continuidad de los parques". Después tuvimos el cuidado, deliberadamente tardío, de explicarle que éramos una revista de izquierda. Sabíamos que él trabajaba en la Unesco y que había publicado en *Sur.* Le proponíamos ser nuestro colaborador permanente. Nos mandó otra carta diciéndonos que el hecho de que fuéramos una publicación de izquierda se la hacía más leíble, también recuerdo que no escribió "legible", sino "leíble", y a partir de ese momento, hasta el último número, formó parte de nuestra revista.

Esa amistad, o lo que fuera, con Cortázar, duró literalmente hasta su muerte, no sin algunas discusiones intermedias. Cuando apareció *Rayuela* le criticamos el injerto de la teoría de la novela dentro de la novela; incluso le hice una broma, en una carta, sugiriéndole que la próxima edición la publicara en lata, porque de tanto ir de atrás para delante el libro se rompía todo, a menos que su estructura fuera una especie de negocio para que uno tuviera que comprar dos ejemplares.

Hacia 1973 lo conocí personalmente de la manera más insospechada y curiosa. Una mañana, a eso de las nueve y media, me llaman por teléfono y alguien me pregunta si habla con la casa de Castillo y yo le digo que sí, en muy mal tono porque estaba medio dormido, quizá me había acostado hacía dos horas. La voz me dice: "Le habla Julio Cortázar". Y yo, con absoluta indiferencia: "Ah, sí, qué bien". Esto sólo es explicable por esa manía, tan nacional, de sospechar que si una voz dice que nos llama Julio Cortázar se trata de una broma. Supuse que era algún amigo sampedrino que, cuando me oyera contestar: "¡Ah, Cortázar!, cómo le va, qué sorpresa", me iba a decir: "Así que a Cortázar lo atendés y con nosotros te hacés el raro…" La voz, un poco cortada, me dice: "¿Pero, hablo con la casa de Abelardo

Castillo?", y en el "pero" y en la palabra Abelardo noté el gangoseo típico de Cortázar, que pronunciaba la "r" a la francesa, no por amaneramiento o por hacerse el francés, sino porque tenía frenillo; no podían ser mis amigos de San Pedro, quienes, hablando en general, no son lingüistas tan refinados como para reparar en esos detalles. Le digo: "Pero, ¿quién habla?" "Cortázar", me dice Cortázar. Volví a notar la "r" afrancesada y le dije: "Perdóneme, Cortázar, estoy medio dormido, me acuesto muy tarde, estoy durmiendo con mi novia", qué sé yo qué disparates. El hecho es que quería conocernos, es decir, conocer a los integrantes de *El escarabajo de oro.* Recuerdo que me pidió que no hubiera demasiada gente porque los argentinos hablábamos muy alto y en Buenos Aires hay mucho ruido y él ya estaba desacostumbrado a nuestros decibeles. Sylvia siempre recuerda esa mañana porque ella tendría veintidós años, y, cuando yo le comenté a Cortázar que estaba durmiendo con mi novia, él dijo: "No hay nada más lindo que dormir con la novia". Cortázar vino a mi casa esa tarde. Cuando lo atiende Sylvia, que le llegaba literalmente a las costillas flotantes —Cortázar era un hombre altísimo—, estábamos oyendo jazz, a Charlie Parker, pero por pura casualidad. Estaba encendida la radio, no era un disco nuestro. Supongo que a él le pareció natural. En su literatura se nota que estos pequeños milagros le parecían naturales.

Más tarde llegaron Liliana Heker, Bernardo Jobson, Marcelo Cohen, Daniel Freidenberg, uno o dos más. Lo que nos asombró ese día fue no encontrar en Cortázar el humor de sus libros, el de *Cronopios* o de algunas capítulos de *Rayuela*. Era un alto señor muy serio, casi circunspecto, muy tímido, que hablaba en voz baja y, cuando se reía, se tapaba la boca con la mano. No habló mal de ningún escritor argentino, cosa muy rara entre escritores argentinos, aunque yo creo que, en parte, lo hacía por astucia, no por las mismas razones por las que Marechal nunca hablaba mal de nadie. Cortázar se cuidaba un poco, por su condición de argenti-

no a medias. Era ambiguo y querible, sobre todo muy querible para las mujeres, una combinación rarísima de gigante y de huérfano. En esa época, tenía unos sesenta años, barba absolutamente negra, pelo negro y tupido, parecía un hombre de treinta años que se ha dejado crecer la barba para parecer mayor. Hasta que nos reencontramos, esa misma noche o alguna otra, no lo oímos reír. Estaba entusiasmado por recorrer "el barrio de los piringundines", en la calle 25 de Mayo, y nadie se animaba a decirle que a esas alturas ya no había tantos piringundines como él recordaba, pero igual nos fuimos a caminar por la calle 25 de Mayo, por Alem, a tomar vino y a comer en algún bodegón del Bajo. Y ahí apareció el verdadero Cortázar. Después de unos vasos de vino el humor de Cortázar era irrefrenable. Estaba hecho de cosas mínimas como las que a veces pone en sus libros. Contó una miniatura inolvidable. No sé si en Villa Crespo o en Flores, o tal vez en alguno de los pueblos donde vivió, había una profesora de Teoría y Solfeo, una de esas señoritas mayores un poco patéticas, que tenía unas tarjetitas donde decía *Fulana de Tal, Profesora de Piano, Teoría y Solfeo*, y abajo, en letra muy chiquita, casi invisible: *Se vende un arpa usada.* Exactamente lo que le hubiera gustado encontrar a Oliveira.

Hacia 1960, yo le había enviado a París mi cuento "Historia para un tal Gaido", en el mismo momento en que él nos mandaba "Continuidad de los parques": se cruzaron en el camino. En el cuento de Cortázar, el personaje de una novela mata al lector; en el mío, al autor. Le fascinaban estos cruces, estos dibujos de la realidad, como los llamaba. Con Bioy Casares le sucedió algo parecido: escribieron una o dos veces el mismo cuento. Claro que, siendo argentino, lo asombroso sería no volver a escribir un cuento de Bioy o de Cortázar.

La última vez que hablé con él fue muy poco antes de su muerte. En mitad de esta relación hubo una polémica muy amarga sobre el exilio durante la dictadura militar.

Cortázar llegó a sostener que todos los escritores que tenían algo que decir debían irse a París. Lo propuso textualmente. Nosotros le respondimos en *El ornitorrinco* —el texto lo escribió Liliana Heker, pero puedo decir nosotros, porque ella respondía por todos—, recordándole que en la Argentina todavía estaban las Madres de Plaza de Mayo, los obreros que no habían podido exiliarse ni lo pensaban; que aparecían, si uno corría el riesgo de editarlas, unas cuantas revistas literarias no oficiales; que el mero hecho de vivir en París no garantizaba la buena conciencia de nadie; y, sobre todo, que ya se había dado un fenómeno que a Cortázar se le había pasado por alto, Teatro Abierto, que fue prácticamente un acto masivo de rebeldía cultural contra la dictadura. Muchos revolucionarios estratosféricos se molestaron con nuestra revista por haber discutido con Cortázar, porque, en esos años, disentir con él era como desautorizar al Papa. Cortázar no contestó, aceptó esas razones; vale decir, nos confirmó su aceptación tácita. Pero, además, la última vez que vino a la Argentina, antes de morir —la visita famosa que ahora todos recuerdan porque no lo invitó Alfonsín—, volvió a llamar por teléfono para decirme que teníamos razón, y que pusiera el televisor esa noche, ya no sé en qué programa, porque lo diría explícitamente, cosa que efectivamente hizo, y que cuando volviera a Buenos Aires, en unos meses, iba a encontrarse con nosotros, "con mis amigos", dijo. Ya nunca más volvió, a los tres meses había muerto.

En aquellas primeras noches de los setenta, le preguntamos sobre Latinoamérica y él dijo con franqueza: "No entiendo mucho de política". O sea, que sus opciones políticas eran viscerales. No quería ser un intelectual, no se sentía un intelectual. Era un hombre comprometido emocionalmente con aquello que creía justo.

Y sobre todo era un escritor. Salvo Borges, y no encuentro otra excepción, no he conocido a nadie tan preocupado por el problema de las palabras. Para Cortázar, las palabras

no sólo tenían sentido y sonido, sino color y peso. Hablaba del valor de las palabras como si fueran una especie desconocida de animalitos que había que amaestrar.

Cortázar ha dicho que no corregía, o que improvisaba sus cuentos sin saber cómo ni por qué. Es falso, es una pose inocente o una broma para señoritas que venden arpas usadas. Yo recuerdo cartas que acompañaban algún cuento para la revista: "Por favor los puntos, las comas; revísemelo usted mismo, lo he corregido tanto…" Cortázar coqueteaba un poco al decir que escribía sus historias sin saber adónde iba. Él, a lo mejor no lo sabía; pero su inconsciente sí. Esa poética del éxtasis, que profesan los jóvenes tontos, sólo es útil *si ya se es* Cortázar, si ya se tiene una ciega confianza en que las palabras hablan por nosotros.

Jorge Luis Borges

Mi Borges personal puede sintetizarse en tres o cuatro momentos, separados por períodos de cinco o diez años.

Lo conocí en 1960, con Arnoldo Liberman, en la vieja Biblioteca Nacional. Dijo: "Hay mucha luz aquí", y cerró unas persianas. Borges ya era casi ciego; a partir de ese instante, la penumbra se abatió sobre los tres y estábamos en su mundo. Hablamos horas, pero sólo quiero recordar una respuesta y una discusión. Le pregunté qué pensaba de Sartre. "Bueno, caramba", dijo de inmediato, tartamudeante y sonriente, "yo no suelo pensar en Sartre." La discusión fue acerca del truco. Él le hace decir a uno de los jugadores, en un texto: "Falta envido y truco, y si hay flor contraflor al resto". Yo le hice notar que eso era ilegal; que echar la falta envido equivale a negar la flor. Pensó un momento y respondió que, si él lo había escrito, es porque podía decirse. Le dije que no. Dijo que llamáramos a no sé qué empleado, que tenía "un truco más reciente". No hizo falta. "Se puede", dijo de pronto, "si uno todavía no ha visto las cartas, se puede, y si hay flor, vale."

Otro encuentro fue en un cine. Egle Martin nos obligó a darnos la mano, también en la penumbra, sin que Borges tuviera la menor idea de por qué, ni con quién, estaba manteniendo tan inesperado contacto físico. Me preguntó si recordaba el *Fragmento de Finn*, la parte aquella de las vigas ardiendo, y se puso a recitarlo en inglés, o en un idioma tremebundo que parecía inglés y sonaba como alemán. No abrí la boca. Nos separamos. Me agradeció que hubiéramos man-

tenido una conversación tan interesante. Otra vez, reparó en mi apellido. Dijo que debíamos ser parientes porque Borges viene de *burg*, que antes de significar ciudad o burgo, significó castillo, y que ésa también había sido una linda conversación.

El último acto fue en 1983 y él ya tenía ochenta y cuatro años. Como alguien comentó que yo era de San Pedro, Borges, cuyo sistema de asociaciones era inhumano, me preguntó qué pensaba de Hormiga Negra, aquel cuchillero del siglo pasado, de los pagos de San Nicolás. Le dije que iba a contestar como él, hacía un tiempito: "No suelo pensar en Hormiga Negra". Le causó mucha gracia y quiso saber cuándo me había dicho algo parecido. Le conté lo de Sartre, veintitrés años atrás, en la Biblioteca Nacional. "Sí, sí", dijo después de un momento, "ustedes sacaban una revista literaria; ese día discutimos sobre el truco, y yo tenía razón."

CASTILLO-Ser escritor.qxd:CASTILLO-Ser escritor 6/23/14 4:32 PM Page 113

Ética y compromiso

CASTILLO-Ser escritor.qxd:CASTILLO-Ser escritor 6/23/14 4:32 PM Page 114

CASTILLO-Ser escritor.qxd:CASTILLO-Ser escritor 6/23/14 4:32 PM Page 115

Ética y justicia

Ética, dignidad, justicia, libertad, fraternidad, han dejado de ser conceptos morales o filosóficos —vale decir ideas que designan conductas humanas— para transformarse en sonidos puros, en palabras vacías de sentido. Sabemos, sí, que hay algo a lo que debería llamarse dignidad, justicia, ética, pero no podemos encarnar esas ideas en hombres reales. Qué significa hablar de dignidad o de justicia en un mundo que ha conocido dos guerras mundiales, el nazismo, los campos de concentración, el stalinismo, la bomba atómica, el genocidio de Vietnam, y de qué modo mencionar estos infiernos sin sentir que también son palabras, énfasis que lo dejan a uno con cierta tranquilidad de conciencia, mientras ahí nomás, en el país real, ha aparecido una nueva barbarie no prevista en los libros marxistas que leímos en nuestra adolescencia, una pobreza que no aplaca el Sermón de la Montaña, una infamia no imaginada siquiera en las más amargas obras de ficción de escritores como Swift o como Orwel.

Jean-Paul Sartre, hacia los años setenta, pronunció una frase que recorrió el mundo y que puso en cuestión la buena conciencia de los literatos de su tiempo: "Ante un chico que se muere de hambre, *La náusea* no tiene peso". Yo recuerdo que no hubo casi novelista, comprometido o no, que no le saliera al paso. ¿Qué significaban esas palabras del escritor francés?, ¿negaban el arte literario, hacían del arte en general un irresponsable ejercicio de almas nobles sin sensibilidad social? Se dijo con indignación que con ese mismo

argumento podría negarse también toda la ciencia, toda la música, toda la pintura, toda la filosofía. Sartre, sin embargo, sólo había nombrado *La náusea*, es decir una novela: su propia novela. Ni negó las letras en general ni dictaminó la inutilidad del arte o el pensamiento.

Soy escritor de ficciones, no político o filósofo. Siento que mi palabra de escritor carece de peso en el mundo que nos ha tocado, siento, incluso, que ya no comprendo el sentido de vocablos como dignidad, ética, justicia, y llevando las cosas a su extremo podría confesar que no tengo nada que decir sobre estas solemnes vaguedades. Todos hemos leído en los diarios de estos días que los chicos de la calle brasileños han salido a manifestar —hay que imaginarse bien la escena: chicos rotosos de diez, de doce años, recorriendo las calles de una de las ciudades más hermosas del mundo— para reclamar justicia por la muerte de otros chicos de la calle, en manos de la policía. Si *La náusea* no tenía peso ante ese solo niño que se moría de hambre, qué hacemos —ahora sí con la literatura en general, con el arte en general, con las grandes palabras de la filosofía y de la ética— ante miles de chicos que salen a las calles a manifestar por su vida.

No creo en la justicia ni en la dignidad abstractas. Creo que de tanto en tanto aparecen hombres y mujeres justos y dignos, muy pocos, que con sus conductas nos hablan a todos de una manera humana de ser que ya no admite ser generalizada.

En el mundo contemporáneo, en este mundo hecho por hombres con valores de hombres, son las mujeres —algunas mujeres— las que parecen haber tomado la palabra para enseñarnos a vivir como seres humanos. La Madre Teresa de Calcuta, las Madres de la Plaza de Mayo, la líder birmana que durante años resistió desde su prisión a todo el orden militar de su país, la indígena guatemalteca Rigoberta Menchú, ellas han empezado a discutir, entre mujeres, conceptos que los hombres hemos olvidado o falsificado en todo lo que va de nuestro siglo.

La ética, como la libertad, no es nada si no se pone en acto, si no se la vive cotidianamente desde el centro de nuestro ser. Conozco una sola ley moral, que es mi evangelio y mi única norma política, y a la que trato de atenerme. *Todos somos responsables de todo, por todo y ante todos.* Son palabras de Dostoievski. Para mí, que soy ateo, es lo mismo que si las hubiera leído en la Escritura.

El compromiso inconsciente

"Yo escribo a la luz de dos verdades eternas", decía Balzac, y esas dos verdades eternas eran la religión y la monarquía. Pero le salió *La comedia humana*, que es la crítica más formidable del catolicismo y el orden monárquico.

De modo análogo, Manuel Mujica Lainez escribe *La casa*, algo así como la demolición del patriciado argentino. Hay en ese libro un capítulo terrible, el del preceptor. Una noche, los señores de la casa lo invitan a comer, y él se siente estúpidamente orgulloso por la invitación, está encantado, busca un frac, se emborracha de alcohol y fatuidad y finalmente se da cuenta de que no lo invitaron por generosidad o cortesía, sino porque eran trece a la mesa. Hay incluso, hacia el final del libro, una declaración explícita de Mujica Lainez, formulada como pregunta: Zulema, la criada usurpadora, ha muerto, y "la casa" dice: "Ni siquiera gocé el placer del desquite. ¿Desquite?, ¿de qué me desquitaba?, ¿de quién?, ¿acaso me devolvían lo perdido? *Y lo perdido… lo perdido… si hubiera sido posible que me lo devolvieran, ¿valía la pena recuperarlo?*" Hay cuentos de Bioy Casares, como "El atajo", "La pasajera de primera clase" o "Un león en los bosques de Palermo", que podrían ilustrar un interesante capítulo sobre el tema.

Bernardo Kordon contaba, en los años sesenta, haberles dicho a los escritores comunistas polacos: "¿Cómo van a publicar ustedes a Borges, si Borges es un escritor conservador?", y los polacos le contestaron: "Por favor, ni lo mencione, acá nadie se ha dado cuenta".

Perfectos idiotas latinoamericanos

Se puede tener talento, lo que se dice un gran talento, y ser un imbécil moral. La frase es de Miguel de Unamuno y, si no fuera que eso del gran talento resulta desmedido, se podría aplicar a los autores del *Manual del perfecto idiota latinoamericano.* En suma, que, como uno ya lo sospechaba, ni siquiera hace falta inteligencia para ser moralmente estúpido. De cualquier modo, uno de los escritores que firman este libro ha demostrado, incluso, tener talento: el prologuista.

Mario Vargas Llosa es el autor de *Los jefes*, de *Conversación en la Catedral*, de *La guerra del fin del mundo*. No es poco, mirado desde cierta óptica. También, en los años dorados en que ser un escritor de izquierda lo emparentaba con Gabriel García Márquez o con Julio Cortázar, fue un escritor de izquierda. Hoy es algo así como un "arrepentido" al revés. En nuestro país (lo aclaro para el lector latinoamericano, idiota o no) se le llama arrepentido a un señor que durante la dictadura, desde un avión, arrojaba peronistas, comunistas o argentinos en general al Río de la Plata, y hoy ha descubierto que eso es feo. Un arrepentido al revés viene a ser, digamos, un intelectual latinoamericano que en los sesenta quería ser Sartre y al fin del milenio terminó pensando como Shirley Temple. Espero que se note: tengo un especial malestar con Vargas Llosa. Me pone nervioso el sólo pensar que David Viñas, hace años, le dedicó quizá su mejor libro, y recordar que fue colaborador de *El escarabajo de oro*. Me pone mucho más nervioso ver que en este Manual se ataca al Che Guevara, a Sandino, al socialismo, a fray Bet-

to, a la teología de la liberación, se defiende a *United Fruit*, se dice que el bloqueo a Cuba *no existe* y que la miseria de Latinoamérica es culpa de nuestra "cultura de la envidia", de nuestra ineptitud casi racial para ser ricos.

La perfecta idiotez del latinoamericano se cifraría en esta frase: "Lo que sé lo aprendí en la vida, no en los libros, y por eso mi cultura no es libresca sino vital" (Prólogo). ¿Sólo los latinoamericanos piensan así? No puedo creer que el viajado Vargas Llosa nunca haya oído idéntica declaración también en París, en Berlín o en cualquier verdulería de Reykjavic o Bujumbura. La idiotez está un poco más difundida de lo que se cree. A veces, se combina incluso con la genialidad: Roberto Arlt decía exactamente lo mismo que nuestro latinoamericano lelo y tan mal no le fue en la vida. Lo inesperado es que también lo decía, sólo que en alemán monumental, Friedrich Nietzsche.

En los años sesenta se acuñó un giro que servía para describir al intelectual de izquierda: Idiota Útil. Ya es hora de pensar si la caída del Muro no ha creado, por fin, un Hombre Nuevo de derecha: el Idiota Inútil.

Plinio observó que no hay libro, por malo que sea, que no tenga algo bueno. Comparto de punta a punta el parágrafo dedicado por los autores al pato Donald de Ariel Dorfmann, donde, de paso, leo una frase que misteriosamente aniquila también a este Manual: "Como era de esperar, una tontería de este calibre tenía por fuerza que convertirse en un *best-seller* en América Latina".

Yo aconsejo con fervor leer este libro miserable. Es una experiencia ontólogica. Uno puede saber quién es, o si todavía es algo, con sólo hojear diez páginas.

Posdata:

Leo en un número de la *Revista de Occidente* que para su edición en España este libro cambió de título. Ahora se llama, nadie piense que por razones de venta, *Manual del perfecto idiota latinoamericano… y español.*

CASTILLO-Ser escritor.qxd:CASTILLO-Ser escritor 6/23/14 4:32 PM Page 121

Persona y compromiso

Lo que compromete a un artista no es su obra o, en todo caso, no es sólo su obra: es su actitud ética ante el mundo. Lo que cualquier hombre compromete es su persona, como diría Emmanuel Mounier, aquello que es *totalmente* cuerpo y *totalmente* espíritu.

Hubo una época en que se hablaba a toda hora de compromiso. Yo siempre sospeché que había un error en postular una literatura *de ficción* comprometida. Una novela no es comprometida *a priori*, ni se la puede comprometer deliberadamente: resulta comprometida o no. Sin proponerse ni adivinar algo que pudiera llamarse compromiso, Dante escribe *La divina comedia*, donde se nota muy bien lo que piensa de la Iglesia, de la política, del mundo, de la astronomía ptolemaica y del amor. Uno se compromete porque tiene una idea del mundo por la que, acaso, daría la vida. Lo que por otra parte ya está dicho en el Evangelio, no lo inventé yo: "Si lo das todo, menos la vida —escribió San Mateo—, has de saber que no diste nada". El *cuerpo* es el único lugar en donde se pone a prueba el compromiso del espíritu.

Lo que compromete a un escritor son sus actos, sus respuestas concretas ante una situación histórica concreta. Si, además, lo que mejor hace es escribir novelas políticas o religiosas o filosóficas, que lo haga. Pero si es un poeta lírico, que siga escribiendo poemas de amor, y si es un cuentista fantástico que siga imaginado cuentos fantásticos. La verdad de una obra de arte no es sólo "lo que dice", sino, para resumirlo en tres palabras, cómo está hecha.

Lo único que se les puede reprochar a ciertos escritores demasiado sublimes, a esas almas líquidas de que hablaba Léon Bloy, es que *con la excusa* de ser poetas o de escribir ficciones, se desentienden para siempre del mundo. Puede que un hombre no sepa cómo, o no quiera, o incluso crea que *no debe* llevar ciertos problemas a su literatura, pero qué clase de hombre es, qué clase de artista es, si se siente por encima de la desdicha de los otros.

Desconfío infinitamente de un poeta que se conmueve ante la belleza de una mujer, de un crepúsculo o una música, pero permanece impasible cuando le hablan de la miseria.

Mercosur

No soy, gracias a Dios, experto en cuestiones económicas o políticas. Mi conocimiento sobre el Mercosur se limita a saber, más o menos como el lector medio, que la Argentina, Uruguay, Paraguay y Brasil, mantienen un tratado comercial —libre tránsito, exención de visas, franquicias aduaneras— que, al menos en teoría, debiera beneficiar por igual a estos cuatro países. Las preguntas que suscita el proyecto son económicas, y difícilmente pueda responderlas un escritor. Pero no hace falta ser pesimista para temer que la preocupación esencial de los empresarios no sea, precisamente, el arte y la literatura.

¿Cuál es la influencia que el Mercosur puede tener sobre nuestra cultura? Para responder a esta cuestión no tengo otro remedio que hacer un pequeño rodeo.

Hacia fines de la década del cincuenta, Herbert Read, el pensador anarquista inglés, afirmó que en los últimos cuatro siglos Inglaterra no había dado una sola obra de arte auténtica. No discutamos si esta aseveración es justa o no, baste reparar en que fue expresada un poco *antes* de crearse el Mercado Común Europeo. Cualquiera haya sido la virtud de este invento, da la impresión de que no modificó mucho las cosas en la esfera del arte. Nadie puede suponer que los últimos treinta y cinco años de la literatura inglesa, del teatro inglés, de la pintura inglesa, hayan dado obras más estupendas que los (al menos para Herbert Read) lamentables productos británicos de los cuatrocientos años anteriores. Sin necesidad de remontamos al Renacimiento, pensando sólo en lo que ocurría en Francia y Alemania, en los años previos al Mercado Común

Europeo, se tiene la misma impresión. El surrealismo, el existencialismo, la pintura de Picasso, el teatro del absurdo, los grandes movimientos cinematográficos —por no mencionar la invención misma del cine— pudieron prescindir de ese interesante cuerpo colegiado, al que por otra parte nunca perteneció Suecia, sin que haya llegado hasta mí la noticia de que esa ausencia influyera negativamente en la literatura de Pär Lagerkvirst o en el cine de Ingmar Bergman.

Las relaciones entre el arte y la economía existen, sin duda; pero son lo bastante ambiguas y remotas como para que algunos de los países más económicamente castigados del mundo actual hayan dado a varios de los mayores artistas del siglo: Darío, Neruda, los muralistas mexicanos, Lorca, Machado, Lamb, Vallejo, por no mencionar patrioteramente a Borges, a nuestros pintores.

He oído que un político propone el estudio de la lengua portuguesa en las escuelas, con el objeto de acercar a nuestros niños a la cultura de Brasil. Enhorabuena. Podría intentarse lo mismo con el guaraní, hablado por el setenta por ciento de los paraguayos y, de hecho, idioma nacional del Paraguay. Sólo que no estoy muy seguro de que alguna de las dos iniciativas tenga un efecto inmediato sobre nuestro conocimiento de Camoens, de Machado de Asís, de Pessoa, de Amado, de los mitos y tradiciones guaraníes. El inglés y el francés son de enseñanza obligatoria en los establecimientos secundarios y no conozco demasiados bachilleres que se arrojen sobre las obras de Rabelais o de Shakespeare.

He visto, hace unos meses, en un diario argentino, la fotografía de una pareja de brasileños comiendo ratas. Veo, todos los días, chicos de la calle y prostitutas de catorce años a dos o tres cuadras de mi casa.

Confieso que la difusión del arte y las letras argentinas en Paraguay o Brasil me importa mucho menos que la modificación de estas realidades sudamericanas, también espirituales, también producto de un modo criminal de concebir la cultura.

CASTILLO-Ser escritor.qxd:CASTILLO-Ser escritor 6/23/14 4:32 PM Page 125

Poe y el realismo

Un cuento fantástico de Poe de veinte páginas es más útil —más bello, más bueno en el sentido griego— que esos novelones optimistas de trescientas, del tipo que postulaba el realismo socialista de la época de Stalin. Un obrero mal pintado, aunque esté parado sobre la cabeza de la Injusticia Social, es menos revolucionario que una Virgen de Rafael.

Oscar Wilde acaso redimió su vida con sólo *La casa de las granadas*, y dijo lo único que se puede decir sobre literatura. Los libros no son buenos o malos, en el sentido moral. Están bien o mal escritos.

Ideas peligrosas

La gente llama ideas peligrosas a las ideas nuevas. Si fueran honrados deberían decir: peligrosas para mí. Bien mirado, una idea nueva es rarísima y es la respuesta de la inteligencia a una necesidad humana nueva, de ahí que las llamadas ideas peligrosas sean las únicas ideas necesarias. Lo realmente peligroso son las viejas ideas. Tienen la inmovilidad y la fascinación de la muerte. Claro que, hablando con sinceridad, el que corre verdadero peligro cuando aparece en el mundo una idea nueva es su inventor.

El contenido

No existe el contenido de un texto: existe el contenido del hombre o la mujer que escriben ese texto. Llegamos a la literatura con una idea de Dios, del mundo, de la sociedad, y escribamos sobre la rosa o sobre las rebeliones de los hombres, sobre un resero de Areco o sobre un fantasma, nuestro libro va a estar teñido de eso que concebimos de la vida. *El arte es un modo de la verdad*, decía Walter Benjamin. No se puede forzar o simular un contenido por la sencilla razón de que no se puede mentir mientras se dice la verdad. De ahí que haya obras deliberadamente tendenciosas, falsamente comprometidas, en las que a cada momento uno está pensando: "Pero esto no es lo que debiera escribir este autor, no lo siente, no lo conoce".

Toda ficción es un microcosmos. Simone de Beauvoir decía que si un escritor pone un judío o un negro en una novela, en realidad está diciendo "los judíos" o "los negros". Si ese único personaje es avaro o es cobarde o es vil, el autor me está diciendo que *todos* los judíos y los negros lo son, aunque después me explique: "No, se trata de uno solo y yo lo conozco, se llama Simón, vive en la esquina de mi casa y es exactamente así". Sí, será exactamente así. Pero ese Simón real no vive dentro de una novela: vive en un cruce de la realidad donde hay otros judíos o negros que *no son* así. En una novela debería haber por lo menos otro, o por lo menos *algo*, que pusiera en cuestión ese arquetipo. Entonces sí: me da una cierta medida de la condición humana, y tengo, incluso, el derecho de decidir cuál es, para mí, el judío o el negro esencial.

Las brutas verdades de Arlt

"Uno no sabe qué pensar de la gente, si son idiotas en serio o si se toman a pecho la burda comedia que representan", escribió Roberto Arlt, aludiendo a cierta clase de hipócritas literarios. Tengo tendencia a sentir lo mismo cuando las almas bellas coinciden conmigo.

Un señor, después de una conferencia, me felicita porque no creo en la literatura comprometida. ¿Qué entendió? Para este hombre sólo hay una clase de literatura comprometida: la literatura de intención social. Le digo que la formidable prosa católica de Léon Bloy también es literatura comprometida. Le digo que Pär Lagerkvirst y Graham Greene no suelen ahorrarnos moralidades. Le hago notar que Walt Whitman, era, aunque en grado sublime, un panfletario de la democracia, y que Nabokov, casi incesantemente, resulta un escritor tendencioso. No lo convenzo. Para él, "Canto de amor a Stalingrado" es una abominable degradación del poeta amatorio que había en Neruda; cierto encomio de Borges a la Revolución Libertadora, en cambio, un límpido suspiro civil escrito por un artista en estado de pureza.

Tenía razón Roberto Arlt. Uno no sabe si esta gente es idiota en serio, o si se toma a pecho la comedia que representa.

Humberto Costantini y el compromiso

Humberto Costantini fue un notable cuentista y una persona de carácter detestable. Una noche, en el Café Tortoni, cierto literato mínimo se jactó en su presencia de ser un escritor comprometido.

—Así que estás comprometido —le dijo Costantini—. ¿Y por qué no te casás? Se vive mucho más tranquilo.

Libertad y dictadura

"Jamás fuimos tan libres como bajo la ocupación alemana." Estas palabras, con las que comienza *La República del Silencio*, expresaban en los años sesenta la paradoja existencial de la libertad; diez años más tarde, nos ayudaron a vivir bajo la dictadura militar argentina. Sentíamos, al repetirlas, que la resistencia también era posible en nuestro país, ya que lo había sido en Francia durante el más criminal y oprobioso régimen de la historia contemporánea; sentíamos que si otros hombres habían sobrevivido a un ejército invasor, también nosotros podíamos sobrevivir a la ocupación de nuestro propio ejército. Cada gesto de libertad, por mínimo que fuera, cada acto de disconformidad con lo que estaba ocurriendo, era un modo de certificarnos que la dignidad humana estaba de nuestro lado. No eran necesariamente actitudes desmesuradas o heroicas. Cualquier cosa *podía* ser la libertad. Desde desfilar los jueves con las Madres de Plaza de Mayo a negarse a mostrarle los documentos en la calle a un policía, desde mencionar el nombre de Haroldo Conti en una conferencia a salir a caminar de noche, solos, por un barrio apartado de Buenos Aires, desde hacer una revista casi secreta a visitar en la cárcel a un amigo detenido, cualquier transgresión a ese orden perverso que se autodenominó Proceso podía llegar a ser un gesto donde se ponía en acto una idea total de la vida.

Insisto, no se trataba de grandes rebeliones, por otra parte imposibles, ni de conductas espectacularmente nobles

o ejemplares. Se trataba sencillamente de ir viviendo, cada día, como si el Poder ya no pudiera tocarnos, convencidos, un poco paranoicamente tal vez, de que el Mal era más transitorio que nosotros.

CASTILLO-Ser escritor.qxd:CASTILLO-Ser escritor 6/23/14 4:32 PM Page 132

La verdad completa

"Desdichada la tierra que necesita héroes" (Bertolt Brecht). "Desdichada la tierra que no tiene héroes" (Bertolt Brecht). Las dos frases son de la misma pieza teatral: *Galileo Galilei*. Ninguna de las dos tiene sentido sin la otra.

CASTILLO-Ser escritor.qxd:CASTILLO-Ser escritor 6/23/14 4:32 PM Page 133

Filosofía y letras

CASTILLO-Ser escritor.qxd:CASTILLO-Ser escritor 6/23/14 4:32 PM Page 134

CASTILLO-Ser escritor.qxd:CASTILLO-Ser escritor 6/23/14 4:32 PM Page 135

Hegel y el espíritu americano

"Las noticias acerca de una cultura americana se reducen a hacernos saber que se trataba de una cultura natural, que había de perecer tan pronto el espíritu se acercara a ella. América se ha revelado siempre, y sigue revelándose, impotente tanto en lo físico como en lo espiritual" (G. F. Hegel, *Lecciones de filosofía de la historia*).

Hegel, ya se sabe, también escribió aquello de que todo lo real es racional, etcétera. Con lo que parece haberse equivocado otra vez. Hay pruebas suficientes de que Hegel era real, pero no puede asegurarse que, al menos en su caso, se cumpliera fatalmente el otro supuesto.

Opiniones personales

Lo que creemos una opinión personal, ya lo vio Nietzsche, no es generalmente más que una repetición, una idea adquirida cuyo origen olvidamos. En el peor de los casos, no pasa de ser un ignorado lugar común. En la adolescencia, sobre todo, nos ocurre eso, aunque en rigor no deja de ocurrirnos nunca. Pensar es un largo aprendizaje o una rareza. Dos o tres ideas *propias* que valgan la pena, debe ser todo lo que le está permitido a un hombre de genio. Lo demás son influencias, lecturas olvidadas, mala memoria.

En literatura, al menos, la mala memoria y cierta dosis de benéfica mala fe son el fundamento de lo que llamamos originalidad.

CASTILLO-Ser escritor.qxd:CASTILLO-Ser escritor 6/23/14 4:32 PM Page 137

El pensador y el novelista

Cuando un hombre de ideas se decide a poner por escrito lo que piensa, ya ha olvidado cómo se formó su verdad. (Ideas ajenas, azares, necesidad ocasional de contradecir a alguien que detesta, interpretación errónea de un fenómeno.) Esto de por sí ya es grave. Pero mucho más grave es que esa verdad *ya se formó*, es decir, que al escribir sobre ella ya no busca nada, no piensa nada; sencillamente intenta probar lo que cree de antemano que es verdad. ¿Habrá más de dos o tres casos en los que un pensador, a medida que escribe, reniegue de esa verdad inicial y termine negándola, o mejor: reconociendo que la niega? Con Ludwig Wittgenstein sucedió algo así. A Michelet le ocurrió, dicen, cuando escribió *La bruja*.

La ventaja del novelista es que no tiene por qué no contradecirse, y hasta hace un mérito de esa incoherencia.

San Agustín

San Agustín, hablando de Homero: "dulcísimamente vano".

Eso es hermoso. De todas maneras —y a mi pesar— hay algo que nunca me gustó del todo en San Agustín. Yo no soy responsable de mis sueños: ¿lo dijo él? Estoy releyendo las *Confesiones*; todavía no encontré ese texto y ahora no estoy seguro de que sea suyo, pero merecería serlo. Tiene, a veces, una marcada tendencia a autojustificarse.

Llega a acusar a Santa Mónica, su madre, y a su padre, de no haberlo apartado de las tentaciones, y a casi todo el mundo de haber conspirado para atentar contra la salvación de su alma. Lo hace, por supuesto, con un propósito pedagógico, pero da la impresión de que no sólo no se hace responsable de sus sueños sino de los actos que lo comprometen. Su afirmación de que *no creería en el Evangelio* si la Iglesia se lo ordenara es un poco alarmante, y en más de un sentido.

Sin embargo, hay en San Agustín una fuerza que lo pone por encima de sí mismo. Su idea de la gracia es feroz, inhumana y yo diría *anticristiana*; anticipa el dogmatismo de Lutero y —de esto sí que no es responsable— la locura de la Inquisición. Pero uno siente que en el fondo es un espíritu verdaderamente torturado y problemático: alguien que sacrificó demasiadas cosas para poder aceptar la idea católica de Dios.

No sé hasta qué punto era cristiano. Era, como San Pablo, un hombre de partido, un sectario desesperado. Comparado con el maestro Eckart es una fiera.

El circo de Schopenhauer

Como dice Schopenhauer, cuando uno ha sobrevivido a dos o tres generaciones se siente como si estuviera en un circo viendo a un saltimbanqui realizar, una y otra vez, *las mismas* acrobacias. Hay ciertas pantomimas que están hechas para asombrar sólo una vez; después fatigan, desilusionan. A eso se debe, quizá, la sonrisa irónica e indulgente que he advertido en ciertos hombres mayores ante algunos vehementes descubrimientos de la juventud. Como decía con desaliento no recuerdo qué escritor español: "Todo cambia, todo cambia… lo único que no cambia son las vanguardias".

Kant

Cuando digo por ahí que los grandes libros se leen en la adolescencia me refiero a la poesía y a la literatura de ficción. Es necesariamente imposible comprender ciertos libros de pensamiento antes de cierta edad. A Kant, por ejemplo, comencé a leerlo hacia los veinte años: lo comprendí después de los cuarenta. No quiero decir que entendí *las ideas* de Kant, esto es relativamente sencillo en la medida que se tenga disposición natural para la filosofía (Schopenhauer lo entendió muy joven); quiero decir que entendí el significado de Kant en el pensamiento moderno y comprendí, de paso, lo mal que suele leérselo desde hace dos siglos. Nietzsche no comprendió a Kant, ni siquiera estoy seguro de que lo haya intentado, si es que lo leyó. Leyó a Schopenhauer, leyó tal vez —o seguramente— la *Lógica* de Hegel (es decir la transcripción de las lecciones de lógica), donde se interpreta a Kant; pero parece no haber captado lo que significó. Para él, Kant es la Moral y la "cosa en sí", que es precisamente lo que *no es* Kant. Quienes atribuyen a Kant "la cosa en sí" no han leído a Kant sino a los profesores poskantianos. Kant, en realidad, terminó para siempre con la cosa en sí, la sacó para siempre de la cuestión, dijo que era imposible hablar de ella, lo que equivale a decir: cambiemos de conversación.

En cuanto a la Moral, qué libro se podría escribir sobre esto, qué libro inmoral.

Dicho brevemente: hasta Kant, Dios y la religión eran los fundamentos de la Ley Moral. Para Kant, la Ley Moral es una condición de la existencia; ella funda las religiones y la idea que nos hacemos de Dios.

CASTILLO-Ser escritor.qxd:CASTILLO-Ser escritor 6/23/14 4:32 PM Page 141

Nietzsche

Desde la adolescencia he venido leyendo a Nietzsche. Afortunadamente nunca tomé en serio sus *peores* ideas —el hombre superior, la moral de los esclavos, el espíritu de la tierra— imaginando que él tampoco las tomaba en serio; entendiéndolas, digamos, como metáforas o verdades poéticas. Otra suerte fue haber leído en una época bastante temprana *Aurora*, que me reveló un Nietzsche muy particular y, para mí, esencial.

El peligro de pensadores rapsódicos como Nietzsche es que están demasiado cerca de la literatura, sin ser, del todo, poetas. Cuando uno lee las opiniones de un poeta o un novelista no las toma como ideas absolutas, ni siquiera como verdades personales. Más o menos por la misma razón que entendemos de antemano que un ciprés de van Gogh no es el ciprés de la botánica.

Nietzsche, en cambio, *es* un filósofo: se nos aparece *a priori* como un filósofo, vale decir, como alguien depositario del saber. Esto, a los dieciséis años, puede ser catastrófico.

Verdades nada universales

Las opiniones absurdas de muchos intelectuales estúpidos provienen de haber entendido como absolutas o universales, en la adolescencia, las verdades personales o fragmentarias de un gran hombre.

Sartre, treinta años después

"He escrito, he vivido; no hay nada que lamentar." Cinco años antes de morir, ya casi ciego y sintiendo que su oficio de escritor estaba destruido, Jean-Paul Sartre pronunció estas palabras, que fueron su despedida de nuestra generación. *He escrito, he vivido*. Reparemos en el orden de esos verbos: escribir, vivir. Para Sartre, las palabras seguían estando en el origen de las cosas, seguían siendo el fundamento de su ser en el mundo. El hombre que las pronunció era, en definitiva, el mismo que muchos años antes nos había dicho: "Para un escritor la literatura es todo, si no es todo no vale la pena perder una hora en ella". Filósofo, hombre público, moralista, político —entendiendo que la política era para él la forma contemporánea que asume la ética—, Sartre fue antes que nada, esencialmente, un escritor. Tal vez, uno de los mayores que ha dado Francia en el siglo XX, que es el siglo de Proust y de Gide. Comparte con Camus la rara condición de haber inventado, para la novela, un mito poético contemporáneo: el hombre absurdo. Si Mersault representó para nosotros la extrañeza de vivir en un mundo sin sentido, Roquentin y Mathieu fueron en ese mismo mundo, la busca de un valor desesperado y acaso inútil, la libertad.

Más de una vez me he preguntado qué significó Sartre para nuestra generación, qué trajo de nuevo su filosofía, qué respuestas o incluso qué preguntas no formuladas antes por Nietzsche, Marx, Heidegger o Freud. Mal o bien, ya he intentado contestar esa pregunta desde la reflexión; hoy pue-

do contestarla, brevemente, desde la literatura. Tal vez lo único que hizo Sartre fue escribir otra vez —pero desde la novela y el teatro lo que el pensamiento contemporáneo trataba de expresar desde la filosofía. La obra literaria de Sartre propone una paradoja que no siempre se ha advertido en todo su significado. Se lo podía discutir y aun negar como hombre de ideas; sin embargo, los mismos que lo discutían y negaban, eran los mejores defensores de su teatro y sus novelas, escritos, básicamente, con *las mismas ideas* de sus obras filosóficas. Esto significa dos cosas: en un sentido general, el triunfo del arte literario sobre el pensamiento —explicación grata a ciertas almas bellas que leen novelas para defenderse del *surmenage*—; y, en un sentido particular, la formidable seducción literaria de las ficciones de Sartre. "El infierno es la mirada de los otros": dicho así, esto parece refutable, incluso un poco caprichoso, aun suponiendo que se haya entendido la idea del sujeto devenido en cosa, petrificado por una conciencia ajena. La misma idea, en *A puerta cerrada*, se transforma en una de las obras más terribles del teatro contemporáneo. La náusea, como categoría ontológica que revela la existencia, parece algo arbitraria, poco aristocrática, bastante menos espiritual que la angustia de Kierkegaard o la desesperación de Jasper; sentida por Roquentin en las primeras memorables páginas de *La náusea,* empieza a ser eso, cercano al terror, que alguna vez sentirnos todos. Proponer en un tratado filosófico de mil páginas que el amor no es un ensueño poético, que, incluso, es un acontecimiento poco pulido y, la mayoría de las veces, más bien sucio, admite discusión; cuando Hilde le dice a Goetz, en *El Diablo y Dios*, que él se pudrirá en sus brazos y ella lo amará carroña, pues no se ama nada si no se ama todo —al revés de lo que decía Borges, esto hay que leerlo, o en todo caso hay que oírlo en un escenario—, sentimos que sólo es capaz de amar quien ama de ese modo.

Sartre, el antipoeta, el hombre a quien se acusaba de estar en contra de la poesía, escribió: "Frase absurda; como

decir que estoy en contra del agua y el aire". La poesía es. Como el aire y el agua. Como el ser. No se la construye ni se la escribe; el poeta ni siquiera habla: su verdad es hablada por la poesía. Si no bastara la confesión de Simone de Beauvoir sobre que Sartre también escribió versos, bastaría recordar un libro entero, *Las palabras*, donde cualquiera puede encontrar varios de los momentos más bellos de la lengua francesa. O, en *Qué es la literatura*, esta mínima variación sobre la palabra Florencia:

Florencia es ciudad y flor y mujer, es ciudad flor y ciudad-mujer y niña flor, todo a la vez. Y el extraño objeto que así aparece posee la liquidez de lo fluvial, el dulce ardor leonado del oro, y al terminar se abandona con decencia y, por el debilitamiento de la e muda, prolonga indefinidamente su entrega llena de reserva.

No sabemos qué pensarán de Sartre las generaciones futuras. Sabemos que la nuestra lo leyó, lo discutió, lo amó. Leer a este francés no era leer a un extranjero: era como leer a Marechal, a Borges, a Roberto Arlt. Fue nuestro compatriota y nuestro paradigma y nuestro compañero de ruta. Ninguno de nosotros podrá olvidar nunca lo que sintió, con Mathieu, en aquel último campanario de *Los caminos de la libertad.* Mathieu se ha quedado solo, empuñando un fusil, mientras los alemanes toman la ciudad; y le pide a nadie (o a Dios) quince minutos:

Se acercó al parapeto y comenzó a disparar de pie. Cada disparo lo vengaba de un antiguo escrúpulo… un tiro sobre Marcelle, a la que debí abandonar; un tiro sobre Odette, con la que no quise acostarme. Éste por los libros que no me atreví a escribir, éste por los viajes que me negué, éste por todos los tipos, en bloque, a los que tuve ganas de odiar pero intenté comprender… Disparaba… Las leyes volaban por el aire… Amarás a tu prójimo: pam, sobre ese idiota… No matarás: pam, sobre ese títere… Disparaba contra el Hombre, contra la Virtud, contra el Mundo… Disparó y miró el reloj: catorce minutos y treinta segundos. Ya bastaba con pedir treinta segun-

dos más… Disparó contra toda la Belleza de la Tierra, contra la calle, las flores y los jardines, contra todo lo que había amado. La Belleza se zambulló obscenamente y Mathieu disparó todavía. Disparó: era puro, era todopoderoso, era libre… Quince minutos.

Jean-Paul Sartre nació en París, en 1905, y murió en todas partes, hacia 1980. Entre esos dos instantes escribió para nosotros y vivió con nosotros. Mi generación no tiene nada que lamentar.

CASTILLO-Ser escritor.qxd:CASTILLO-Ser escritor 6/23/14 4:32 PM Page 147

Irreverencias

CASTILLO-Ser escritor.qxd:CASTILLO-Ser escritor 6/23/14 4:32 PM Page 148

CASTILLO-Ser escritor.qxd:CASTILLO-Ser escritor 6/23/14 4:32 PM Page 149

Leopoldo Lugones

Lugones era un deportista de la rima. *Lunario sentimental* es un libro espantoso. Menos mal que escribió "Salmo pluvial" y los paisajes, *Las horas doradas* y los *Romances del Río Seco.* Y, sobre todo, los cuentos de *Las fuerzas extrañas.* Lo incomparable de Lugones es su prosa, y cuando digo prosa no me refiero a *La guerra gaucha.* Eso, como decía no sé quién de *Salambó*, es una diarrea de perlas.

CASTILLO-Ser escritor.qxd:CASTILLO-Ser escritor 6/23/14 4:32 PM Page 150

Benito Lynch

Suelo sospechar que *El inglés de los güesos* es una de las más hermosas novelas argentinas y que Benito Lynch, como cuentista, también era un escritor admirable. El hecho de que mis contemporáneos parezcan no haberse dado cuenta, no hace más que confirmar esa sospecha.

CASTILLO-Ser escritor.qxd:CASTILLO-Ser escritor 6/23/14 4:32 PM Page 151

Adolfo Bioy Casares

Quiso imitar *La isla del doctor Moreau* y escribió *La invención de Morel*, una novela infinitamente superior a casi cualquier novela que haya escrito Wells. Él mismo reconocía haber publicado un poco de más. Algunos de sus mejores cuentos —"La trama celeste", "El atajo", "En memoria de Paulina"— andan parejos con los más espléndidos de Cortázar. Su mayor defecto era desdeñar a Quiroga, a quien, como Borges, confundía con el mal Kipling. Su mayor virtud era la cortesía. Su error, ya irremediable, es haber escrito un Diario.

CASTILLO-Ser escritor.qxd:CASTILLO-Ser escritor 6/23/14 4:32 PM Page 152

Arturo Cancela

Un raro, un atípico, autor de un libro extraordinario y desopilante, *Historia funambulesca del profesor Landormy*. Sin Cancela, Bioy Casares y Cortázar serían un poco más difíciles de explicar.

Macedonio Fernández

Un malentendido nacional, de orden benévolo. No fue novelista ni poeta ni mucho menos metafísico. En algún sentido, apenas si fue escritor. Bien leído, era amanerado, caótico y plúmbeo, a fuerza de querer ser siempre ingenioso. Como sería absurdo no admirarlo, yo también lo admiro.

CASTILLO-Ser escritor.qxd:CASTILLO-Ser escritor 6/23/14 4:32 PM Page 154

Sarmiento

El más grande, el más formidable de nuestros prosistas. Una fuerza de la naturaleza. Por fortuna, no escribió ficciones; eso ha hecho que el *Facundo* y su libro sobre el fraile Aldao sean dos de nuestras mejores "novelas", sin necesidad de exigirles que lo sean. Pese al colegio secundario, *Recuerdos de provincia* es un libro indeleble. Un país donde ha escrito Sarmiento ya puede, sin pudor, hablar de literatura.

CASTILLO-Ser escritor.qxd:CASTILLO-Ser escritor 6/23/14 4:32 PM Page 155

Miguel Cané

No sé si queda bien manifestar que *Juvenilia* es un libro inolvidable. Escrito, podría agregarse, por una persona detestable.

CASTILLO-Ser escritor.qxd:CASTILLO-Ser escritor 6/23/14 4:32 PM Page 156

Ernesto Sabato

Criticar a Sabato se ha transformado en un deporte nacional. Yo sigo pensando que *Uno y el Universo*, *Hombres y engranajes* y *Sobre héroes y tumbas* fueron libros decisivos, no sólo para mí, y sé que esa novela caótica, imperfecta, a veces infernal, a veces intratable, es uno de los grandes momentos de nuestra literatura.

CASTILLO-Ser escritor.qxd:CASTILLO-Ser escritor 6/23/14 4:32 PM Page 157

Enrique Larreta

Tenía una casa muy linda, que hoy es un museo. Me han dicho que también escribía.

CASTILLO-Ser escritor.qxd:CASTILLO-Ser escritor 6/23/14 4:32 PM Page 158

Héctor Tizón

Uno de los pocos narradores contemporáneos que ha llevado el género histórico a la categoría de gran novela. Uno de nuestros mejores escritores. Como vive en Yala, los porteños simulan que no existe.

CASTILLO-Ser escritor.qxd:CASTILLO-Ser escritor 6/23/14 4:32 PM Page 159

Manuel Gálvez

Inútilmente trato de entender qué le veían a Manuel Gálvez. *Nacha Regules es* inenarrable; *El mal metafísico*, una tonelada de tedio. Tal vez lo he leído mal. El problema es que no tengo ánimo para intentar leerlo bien.

Rafael Barrett

Hacia el año 1900, un aristócrata lo tildó de homosexual. Él le molió el lomo a latigazos en un teatro, ante todo Madrid, y exhibió un certificado médico sobre su impoluto esfínter. Se fue de España. Cuando llegó a América, ya era el anarquista Rafael Barrett, el revolucionario Rafael Barrett, el escritor Rafael Barrett. Escribió *El dolor paraguayo*, *El terror argentino*, y los perfectos y lúcidos fragmentos de *Al margen.* Sin *Lo que son los yerbales* no existiría una de nuestras mejores novelas, *El río oscuro*, de Alfredo Varela. Su prosa, lacónica y espléndida, no era menos luminosa que la de Borges, y de algún modo la anticipa.

CASTILLO-Ser escritor.qxd:CASTILLO-Ser escritor 6/23/14 4:32 PM Page 161

Julián Martel

Si *La Bolsa* no fuera, por momentos, un lóbrego panfleto antisemita, sería el gran libro que debió ser. Una especie de milagro. Cómo se explica que un muchacho de poco más de veinte años haya compuesto, en el siglo XIX, en la Argentina, un libro semejante. Cambiando lo que hay que cambiar, podría haber sido escrito la semana pasada.

CASTILLO-Ser escritor.qxd:CASTILLO-Ser escritor 6/23/14 4:32 PM Page 162

Esteban Echeverría

Lo inventó casi todo. Nuestra cuentística y al mismo tiempo nuestra literatura. Plantó el romanticismo en América. Canonizó nuestras ideas sociales. Vio que en nuestro país hacían falta poetas y, aunque mal, escribió versos que andan por la memoria de los argentinos. Se lo llama precursor. Debiera llamárselo fundador.

CASTILLO-Ser escritor.qxd:CASTILLO-Ser escritor 6/23/14 4:32 PM Page 163

José Ingenieros

Si yo fuera pedagogo, recomendaría a los jóvenes que dejen de leer estupideces, se olviden de los dictámenes académicos, y le peguen un ojeadita a los libros de Ingenieros. Muy pocos hombres pensaron bien y, al mismo tiempo, escribieron bien en nuestro país. Ingenieros fue uno de esos raros.

CASTILLO-Ser escritor.qxd:CASTILLO-Ser escritor 6/23/14 4:32 PM Page 164

Wilde

Debe pronunciarse como se escribe, el otro es el irlandés, el demasiado deslumbrante. Este que digo es el autor de "Tini". No haber leído a Wilde en la adolescencia, siendo argentino, es una especie de grave defecto moral.

CASTILLO-Ser escritor.qxd:CASTILLO-Ser escritor 6/23/14 4:32 PM Page 165

José Hernández

Leyendo el *Martín Fierro*, como leyendo a Sarmiento, uno tiene la fuerte sospecha de que hay un dios arbitrario y secreto que, de tanto en tanto, hace algo por la literatura argentina, en contra de todo lo razonable. No sé si *Martín Fierro* es nuestro libro más alto, pero es el único que se salvaría si desaparecieran todas las bibliotecas. El único que se podría rehacer, palabra por palabra, recurriendo, como hicieron los griegos con la *Ilíada*, a la memoria dispersa de la gente.

CASTILLO-Ser escritor.qxd:CASTILLO-Ser escritor 6/23/14 4:32 PM Page 166

Witold Gombrowicz

Como los uruguayos Sánchez, Quiroga y Onetti, como el español Barrett, como el inglés Hudson y tal vez —pero haciendo un esfuerzo— como el pedante francés Groussac, en fin, como unos cuantos extranjeros que escribieron en nuestro país, Gombrowicz nos pertenece. *Diario argentino* lleva, exactamente, el nombre que debe, y *Ferdydurke*, escrita en polaco pero traducida por una congregación de devotos en los bares de Buenos Aires, ya es una obra argentina. Que el reconocimiento final de Gombrowicz nos haya llegado desde Europa, es una prueba más de que, en el fondo, este caballero polaco era meramente un compatriota.

CASTILLO-Ser escritor.qxd:CASTILLO-Ser escritor 6/23/14 4:32 PM Page 167

Lucio V. López

Usted, querido lector, descrea de las listas de *best-sellers*, pase por una librería de viejo y compre por dos pesos un ejemplar descangallado de *La gran aldea*. Léalo en la cama. Si esa misma noche no se da cuenta, insomne y perplejo, de que está ante una de las más notables novelas argentinas, siga nomás con Sidney Sheldon, a mí qué me importa.

CASTILLO-Ser escritor.qxd:CASTILLO-Ser escritor 6/23/14 4:32 PM Page 168

José Mármol

Los alejandrinos imprecatorios de Mármol contra don Juan Manuel de Rosas se clavan en la memoria con la firmeza de un menhir. *Amalia*, en cambio, es una novela de lectura bostezada. Tiene, sin embargo, una misteriosa virtud. Se rehace y se mejora en el recuerdo; tal vez, entonces, pese a todo, sea un buen libro.

CASTILLO-Ser escritor.qxd:CASTILLO-Ser escritor 6/23/14 4:32 PM Page 169

Bernardo Kordon

Bernardo Kordon forma parte de un numeroso capítulo aún no escrito sobre la ingratitud literaria nacional. Fue, con José Bianco, uno de los grandes autores de ese género casi desconocido entre nosotros, la novela breve, hoy recuperado por Andrés Rivera. Escribió cuentos ejemplares, y, sobre todo, un cuento ejemplar: "Un poderoso camión de guerra". Rodolfo Walsh, con luminosa previsión, rescató esas páginas en su casi perfecta *Antología del cuento extraño*.

CASTILLO-Ser escritor.qxd:CASTILLO-Ser escritor 6/23/14 4:32 PM Page 170

Mario Jorge De Lellis

Único discípulo legítimo de César Vallejo en nuestra patria, y el más borracho. "Canto a los hombres del vino tinto" parece soñado desde el centro mismo de ese país que está de olvido y siempre gris, como dice el tango. No lo mató el alcohol ni lo mató la muerte. Lo mató la magia. Cuando tenía treinta y tres años escribió un poema que empezaba: *A las tres cuartas partes de la vida…* Murió, puntualmente, once años después, cuando se cumplía la última cuarta parte de vida que se otorgó a sí mismo.

Bernardo Jobson

En pensiones espantosas, en casas de amigos desaprensivos como yo, entre los despojos de sus matrimonios, iba olvidando cuentos, obras de teatro, traducciones, artículos, hasta conseguir lo que secretamente buscaba, perderlo todo. Traducía a Dylan Thomas mientras lo leía en voz alta. Podía hablar de Joyce o de Shakespeare en lunfardo. No hay un solo escritor de nuestra generación —qué digo, no hay un solo escritor argentino— que haya tenido ni la mitad de su humor. Murió hace unos años, solo, en una pieza de hotel. Pero antes alcanzó a publicar *El fideo más largo del mundo*, un libro único, en cualquier sentido que quiera dársele al adjetivo. En ese libro escandaloso, hay un cuento escandaloso hasta la perfección, "Te recuerdo como eras en el último otoño", que, dicho sea sin énfasis, no tiene paralelo en nuestra literatura.

Juan José Manauta

Cuando los de mi edad jugaban a las bolitas, Manauta ya era autor de un clásico contemporáneo, *Las tierras blancas*. Escribió más de una página inolvidable, entre las que figuran varios cuentos, de esos cuentos quiero recordar uno, "Las tierras del Mayor". Manauta ya no está de moda. Pero hay algo que se llama Justicia Poética. Horacio Oliveira, al volver de París, a uno de los pocos escritores argentinos que recuerda es a Manauta.

CASTILLO-Ser escritor.qxd:CASTILLO-Ser escritor 6/23/14 4:32 PM Page 173

Enrique Wernicke

No me caía simpático y, mucho me temo, ese sentimiento era correspondido. Inventó cuentos y obras de teatro de lacónica belleza. Bebía más o menos como Raymond Carver, pero, a diferencia del norteamericano, no dejó de beber nunca. Como Carver, hubiera detestado que lo llamaran minimalista, sólo que en su época la palabra no existía. Enrique Wernicke escribió *Los que se van*, e inventó el minimalismo, sin darse cuenta, cuando todos sus amigos andaban por el realismo socialista.

Arturo Capdevila

Escribir mucho es un anhelo legítimo, pero, siendo escritor, puede resultar catastrófico. Si Capdevila se hubiera llamado a silencio alrededor de los veinte años nos habría ahorrado varias docenas de imperdonables mamotretos y nos habría dejado, intactos, los versos de *Melpómene* y *El libro de la noche.* Pudo ser un poeta trágico; pudo ser, incluso, nuestro poeta maldito, y terminó siendo —como decía Borges que decía Macedonio Fernández de Victor Hugo— un gallego, uno de esos que hablan y hablan hasta cuando el lector ya se ha ido.

CASTILLO-Ser escritor.qxd:CASTILLO-Ser escritor 6/23/14 4:32 PM Page 175

Lucio V. Mansilla

Mansilla fue un grandísimo escritor, y todo lo que pueda decirse sobre su narcicismo, su frivolidad de gran señor argentino, sus relaciones con el poder, no modifican ese hecho. *Una excursión a los indios ranqueles* es otra de nuestras novelas inevitables, que no pretenden ser novelas. Como las *Memorias* del general Paz, como *La guerra al malón*. La literatura argentina debe de haber dado unas cien biografías sobre Rosas; uno de los pocos libros donde *se lo ve* a Rosas, donde *se lo siente* a Rosas, es en *Los siete platos de arroz con leche.*

CASTILLO-Ser escritor.qxd:CASTILLO-Ser escritor 6/23/14 4:32 PM Page 176

Ricardo Güiraldes

Suele oponerse el *Martín Fierro* a *Don Segundo Sombra,* para demostrar, me parece, que un libro habla del gaucho y el otro no. No alcanzo a ver el problema. Lo que sé es que he leído el *Don Segundo* unas diez veces, y siempre me deslumbra ese: "Parece medio pavote, ¿no?", del capítulo dos, y siempre me dejo contar la historia del herrero y el diablo, y siempre me conmuevo cuando don Segundo se pierde, como tajeado por el paisaje, detrás de la lomita. Tampoco veo nada oprobioso en la circunstancia de que el narrador herede y se convierta en patrón; es más, tengo la sospecha de que ahí, precisamente, reside *la verdad* melancólica del libro. Una de dos: o no entiendo nada de literatura o no entiendo nada de crítica. La otra posibilidad es que el *Don Segundo*, sencillamente, sea una hermosa novela.

CASTILLO-Ser escritor.qxd:CASTILLO-Ser escritor 6/23/14 4:32 PM Page 177

Leopoldo Marechal

Cortázar lo llamaba maestro. Lezama Lima lo llamaba maestro, Alejo Carpentier lo llamaba maestro. ¿Qué más? Una tarde, hacia 1960, el poeta Víctor Gracía Robles llegó desesperado a mi casa y me dijo: Tenés que leer la más extraordinaria novela argentina. Era *Adán Buenosayres.* La leí en tres noches. Desde entonces pienso que Leopoldo Marechal fue, con Arlt y Borges, la tercera persona de algo que podría llamarse la Santísima Trinidad de la prosa nacional en el siglo XX.

CASTILLO-Ser escritor.qxd:CASTILLO-Ser escritor 6/23/14 4:32 PM Page 178

Beatriz Guido

Hacia 1960, era, con David Viñas y Dalmiro Sáenz, algo así como el emblema de la Juventud Dorada del país. Hoy apenas se la nombra. Jugó tanto a ser frívola, que los demás —los realmente superficiales— le creyeron. No hace mucho volví a leer *La casa del ángel* y sus cuentos. Tiendo a pensar que sacrificó su buena literatura por el cine, acaso no tan bueno, de Torre Nilson.

CASTILLO-Ser escritor.qxd:CASTILLO-Ser escritor 6/23/14 4:32 PM Page 179

Macedonio

No me repito. Hay un Macedonio Fernández y hay un Macedonio. Son y no son el mismo. El segundo fue, quizá, la personalidad más hipnótica de las letras argentinas. Un conversador de genio inatajable y una especie de maestro al revés. Nos enseñó a reírnos de lo muy querible. Decía, por ejemplo, que el gaucho nunca existió, que el gaucho fue un invento de los estancieros para divertir a los caballos.

CASTILLO-Ser escritor.qxd:CASTILLO-Ser escritor 6/23/14 4:32 PM Page 180

CASTILLO-Ser escritor.qxd:CASTILLO-Ser escritor 6/23/14 4:32 PM Page 181

Baúl

CASTILLO-Ser escritor.qxd:CASTILLO-Ser escritor 6/23/14 4:32 PM Page 182

Frivolidad era la de antes

Las palabras y la realidad se degradan. Ser un escritor rebelde significaba, en los tiempos de antes, querer cambiar el mundo. Hoy se es meramente transgresor, lo que significa decir malas palabras o afirmar que Marechal y Cortázar han pasado de moda. Hasta los primeros años del siglo XX, ser un poeta pobre era ser un bohemio, cosa que, a su vez, resultaba una forma de aristocracia. Hoy, ser pobre, siendo poeta o no, es ser un marginado social. Los escritores aspiran a ser diplomáticos, a almorzar en televisión, a dirigir editoriales y a que los inviten a algún congreso del Pen Club; aspiran sobre todo a la beca Guggenheim, obtenida la cual escribirán un enérgico ensayo contra el capitalismo. El otro día me enteré por un amigo mayor de que, si quiero triunfar en la vida literaria de Buenos Aires, debo comprar las camisas en Boss y usar saco azul cruzado. En cuanto a los pantalones, pueden ser jeans, pero —como estos pantalones siempre son más largos que las piernas de cualquier sudamericano normal— no debo cometer la grosería de acortarlos de cualquier modo: es necesario "hacerles un dobladillo finito, cosido con un hilo del mismo color que el canesú" (sic). Mi amigo, que es periodista, no había leído esta información en *Vogue*, la había oído en un aparte de un reciente Congreso de Escritores junto al mar, al que asistió como corresponsal *ad hoc* del diario de mi pueblo. "Castillo", me sugirió mi amigo, "escríbase algo sobre los tiempos de antes."

Muy bien. En los Tiempos de Antes, el poeta Gérard de Nerval andaba por las calles de París llevando a rastras, ata-

da de una cinta azul, una langosta de mar, y Whistler no entraba en un restorán de moda sin lanzar un rugido de pantera. En los Tiempos de Antes, cuando le preguntaban al Hermoso Brummel si le habían gustado los lagos del norte de Inglaterra, bostezaba, llamaba a su valet y murmuraba entrecerrando las pestañas:

—Robinson, ¿me gustaron los lagos?

Los Tiempos de Antes eran, definitivamente, otros tiempos. Los escritores serios se disputaban la mujer con un militar y se hacían matar en un duelo, como Puschkin, o si los provocaban a un duelo pero no tenían ganas de levantarse temprano, contestaban como Léon Bloy:

—Señor, mi religión no me permite batirme, pero lo puedo demoler a trompadas ahora mismo.

Jorge Luis Borges solía recordar aquella injuria del doctor Johnson: "Caballero: con la excusa de que trabaja en un prostíbulo, su mujer vende géneros de contrabando". Léon Bloy escribió esta otra, no inferior en perfección y ferocidad: "Hombre de interior antes que nada, raramente se lo veía en los cafés y hasta los mismos malévolos debían reconocer que, fuera del lupanar, alternaba con muy poca gente".

La imaginación verbal de los escritores actuales se limita a mentir sobre el número de ejemplares que venden de sus libros; en los Tiempos de Antes la ponían *dentro* de sus libros y en la vida cotidiana. Cuando, en vida de Mark Twain, un diario norteamericano publicó su necrológica, Mark Twain les envió este telegrama: "La noticia de mi muerte es un poco apresurada". También fue Mark Twain, si no me equivoco, quien afirmaba que una biblioteca vacía ya era excelente por el solo hecho de que faltaran en ella los libros de Jane Austen.

Barbey d'Aurevilly, el autor de *Las diabólicas*, dandy robusto e imponente, venía una vez por la calle, bastante ceñido por su ropa, y alguien comentó que se lo veía algo apretado.

—Si comulgo, estallo —observó lacónicamente Barbey.

En ciertas reuniones sociales, este mismo novelista hablaba con su auditorio ocasional al tiempo que vigilaba, a

través de un espejito de mano, lo que ocurría detrás de él. En una de estas veladas, se sintió molesto toda la noche por la presencia de un señor muy bajito. Cuando el otro se despidió para irse, Barbey tomó un lápiz de una mesa, alcanzó al hombre en la puerta y le dijo:

—Caballero, olvida usted su bastón.

No hay que confundir humor con frivolidad. Frivolidad es la historia del canesú y los sacos cruzados, humor es aquello que le dijo Borges a Orlando Barone, una vez que éste fue hacerle un reportaje. "Creo ciegamente en usted", le dijo Borges.

La última es de Ramón del Valle Inclán. En el *foyer* de un teatro, Valle Inclán criticaba violentamente la obra pésima de un dramaturgo, famoso, además, por las infidelidades de su mujer. El hijo del dramaturgo lo increpó:

—Señor, usted está hablando de mi padre.

—¿Está seguro? —le preguntó Valle Inclán.

CASTILLO-Ser escritor.qxd:CASTILLO-Ser escritor 6/23/14 4:32 PM Page 186

Goethe, Tolstoi y el demonio

León Tolstoi le recomendaba a Dostoievski que, para sosegarse, leyera los Evangelios y los libros de Confucio.

Más o menos en el mismo sentido, Goethe escribió: "Lo romántico es lo enfermo; lo clásico, lo sano". Sin embargo, sostenía que el genio es "como las máquinas de calcular, se da vuelta una manija y presenta el resultado exacto; no sabe por qué ni cómo", y también que toda gran idea está fuera del alcance de la inteligencia lúcida, viene "de lo alto", o lo que para Goethe es lo mismo, de lo demoníaco, que trata al hombre con prepotencia y arbitrariedad mientras él cree actuar por iniciativa propia (*Conversaciones con Eckerman*). Todo lo que el genio hace como genio, decía, lo hace *inconscientemente.*

Eso tal vez explica que pese a los Evangelios y a Confucio, Tolstoi no tuviera más remedio que escribir de tanto en tanto páginas como las de *El padre Serguei* o *El poder de las tinieblas.*

CASTILLO-Ser escritor.qxd:CASTILLO-Ser escritor 6/23/14 4:32 PM Page 187

Dante, el Infierno y el amor

Curiosa comprobación: Dante en el *Infierno* (Canto V, versos 73 y siguientes, especialmente el verso 80), permite el amor, incluso lo exalta. Me refiero al conocido episodio de Francesca y Paolo. En cambio, en el *Purgatorio* (Canto I, verso 85), le hace decir a Catón que Marcia "a sus ojos *grata ha sido*", pero que, aunque en vida consiguió de él cuanto quería, ya no lo conmueve.

El amor humano, el amor entre hombre y mujer, no existe en el *Purgatorio* ni en el *Paraíso.* Paolo y Francesca, sin embargo, siguen amándose en el *Infierno.*

Personajes

Desde que Flaubert emitió aquella distraída metáfora ("tan torpe y patética y expiatoria", como dice Andrés Rivera) acerca de que Madame Bovary era él, tenemos tendencia a creer que nuestros personajes somos nosotros mismos, disfrazados de señoritas, de criminales, de buzos. Supongamos que Beethoven hubiera confesado: "Yo soy el segundo movimiento de la sonata opus 101", ¡quién le iba a creer! O el arquitecto Niemeyer: "Yo soy Brasilia". Ibsen, a quien íntimamente quiero mucho, dijo también otra bastante gruesa: los personajes salen del corazón.

En primer lugar, hay por los menos tres tipos de historias literarias. La novela, el cuento, el teatro. Yo he escrito las tres y he descubierto que los personajes de las tres son esencialmente distintos y no salen de ninguna parte: ya están allí, en la historia, y a veces ni siquiera están. Un cuentista (Poe, Buzzati, Borges) puede crear toda una literatura sin inventar un solo personaje recordable, incluso lo ha hecho un novelista como Kafka. Es como preguntarse de dónde salen las cafeteras y los tomates de una naturaleza muerta. El origen de la silla de van Gogh parece más fácil de entender que el príncipe Hamlet; en el fondo es lo mismo. La silla estaba ahí, antes de van Gogh y a disposición de cualquiera. Uno podía sentarse en ella o pintarla. Un día llovió, van Gogh no pudo ir a trotar al campo y pintó la silla. Los personajes de ficción están en la calle, en la memoria, en los libros ajenos, en una historia que nos cuentan. Son hipóstasis de una variedad de seres reales (incluido uno mismo), armados con el carácter

de aquel señor, las orejas de este otro, el modo de caminar de un tío y, sobre todo, armados con palabras. Si se tiene suerte, esas palabras y esos retazos articulan a don Quijote y Sancho, a la señora Verdurin, a Martín Fierro.

Lo mejor, creo yo, es que los personajes no se parezcan demasiado a una persona en especial, y mucho menos al autor; un buen novelista o un buen dramaturgo siempre están muy *por debajo* de la gente que inventan. Por eso es tan decepcionante conocer a ciertos escritores famosos.

Humberto Costantini decía que a él le salían del hígado. Por qué no. Si salen del corazón también pueden salir del páncreas, de la próstata. El protagonista de *Memorias del subsuelo*, de Dostoievski, fue originado por un fuerte ataque de hemorroides, y tan mal no le ha ido.

Lo único que sé sobre este tema misterioso es lo siguiente. La diferencia entre un escritor y sus personajes es que el escritor puede decir impunemente una frase como "Madame Bovary soy yo", pero habría sido lamentable que, en algún momento de la novela, Emma hubiera declarado: "Yo soy Gustavo Flaubert". Un buen personaje sabe que tiene la obligación de comportarse con decoro.

Realismo uno

En todos los idiomas y en todos los tonos se discute este concepto: realismo. Se lo confunde con naturalismo fotográfico; se lo vincula a la vulgaridad, a la pornografía, a la pobreza imaginativa; se lo opone al subjetivismo, o, quizá por considerarlo demasiado difuso y pálido, se le cuelgan cintas de colores —realismo crítico, realismo socialista, realismo mágico—, y sobretodo se lo usa como pretexto para inventar novelas pésimas. Por mi parte no creo que el realismo pueda ser definido sin que sufra alguna seria mutilación y sin que *ipso facto*, y según quién o cómo lo defina, nos veamos obligados a expulsar del realismo, por turno, a casi todas las grandes obras realistas de la literatura universal. Si *Ana Karenina* es realista, el *Quijote* no lo es; si Balzac, no Shakespeare. Descartada la posibilidad de decretar una unidad de medida al estilo del metro de París,[1] parece sensato admitir el siguiente hecho: cada época, cada pueblo —cada artista—, expresan su versión de la realidad: una versión historizada, subjetiva y fatalmente parcial e imaginaria. La realidad es más vasta y más cambiante, y más sorprendente, de lo que capta por lo general un profesor de estética. Vivir en Grecia, en tiempos de Homero y no hablar de dioses, coturnos alados y gigantes de un solo ojo, siendo poeta, hubiera sido una casi monstruosa mistificación de la realidad. La objeción de que gigantes y dioses no existían es harto bárbara.

1. Que, como se sabe, no está ni estuvo nunca en París.

En principio, porque si Homero no cabe en el realismo, peor para el realismo, y luego porque la realidad —la confusa y mítica y disparatada realidad humana— admite dragones y centauros, toneles donde encerrar los vientos, y violaciones de muchachas del tamaño de un clítoris, sobre todo si uno vive en la Hélade unos mil años antes de Cristo. Y digo "sobre todo" por una especie de cortesía.

En suma, no siendo el realismo ni una escuela ni una moda, y siendo la literatura un arte humano —sujeto sólo a las condiciones históricas y al talento de cada cual— no es difícil admitir que, incluso en *una misma época*, el realismo asumirá formas diversas y aun antagónicas, si se lo piensa desde realidades opuestas. Como definición, deja mucho que desear, me doy cuenta, pero tiene el modesto mérito de ser la verdad.

CASTILLO-Ser escritor.qxd:CASTILLO-Ser escritor 6/23/14 4:32 PM Page 192

Realismo dos

El realismo bien entendido no es una escuela, ni una corriente, ni otra cosa alguna por el estilo; es el único modo de hacer obras de ficción. Incluso, obras fantásticas.

Crítica de la pasión pura

La pasión pura no sirve en el arte. Con el puro temperamento no se escriben novelas ni se pintan cuadros. Hay que elegir, combinar, desechar, conseguir determinados efectos. Por eso los grandes escritores han aconsejado siempre no escribir sobre algo que todavía nos conmueve demasiado. Lo que nos conmueve sencillamente nos conmueve, no admite ningún trabajo estético. Pongamos un ejemplo extremo: si a alguien se le muere un hijo, esa persona no se va a poner a escribir inmediatamente un soneto o una novela sobre el tema. Llora a gritos y se terminó. Un señor a quien se le ha muerto la mujer y en el acto se sienta a redactar versos es sospechoso. Si escribe un buen poema, felicitaciones, pero yo dudo que el cariño haya sido muy grande.

Esto vale incluso para los temas históricos y políticos. No hay una sola gran novela testimonial —pienso en *Guerra y paz*, para ser claro— contemporánea de los hechos que narra.

Unamuno visto por León Felipe

—Mira, yo me siento molesto con don Miguel. Estoy releyendo su *Vida de Don Quijote y Sancho* y me indigno. Claro, como él era vasco, nunca entendió a Cervantes. No, señor. Además le envidiaba terriblemente ese precioso castellano fluido, que corre. Los vascos nunca han podido dominar el idioma de Castilla y carecen de sentido del humor. Para mí, lo bueno de Unamuno es el *San Manuel*. Como poeta es malo, decididamente malo.[1]

Manuel Pantoja, autor de la entrevista donde León Felipe hizo estas declaraciones, le hace notar que, sin embargo, la esencia de su temática es unamuniana.

—Ya sé, ya sé lo que se dice por ahí —dice León Felipe.

Y cambiando rápidamente de conversación, agrega:

—¿Sabes cómo conocí a don Miguel? La historia es interesante y, si la cuentas, a lo mejor no te la cree nadie. Yo empecé a escribir versos tarde, alrededor de cuarenta años

1. No comparto el juicio de León Felipe. Lo admirable de Cervantes no es su "precioso castellano" que tal vez es fluido pero no siempre corre, como lo demuestran los dos primeros, interminables, atrancados libros de *Los trabajos de Persiles y Segismunda.* Lo admirable de Cervantes son los destinos imborrables de Don Quijote y Sancho. En cuanto al poeta "decididamente malo" que había en Miguel de Unamuno, alternaba, luminosamente, con otro decididamente bueno: el autor de *Aldebarán*, de *Salamanca*, de *Un cementerio castellano.* Hecha esta salvedad, estoy convencido de que, todo lo que sigue, es una exacta pintura de Unamuno, quien debió ser insoportable.

tenía. Una vez daba un recital, en el Ateneo, cuando al terminar se me acercó la gente y abriéndose paso entre todos, con pocas consideraciones, el mismísimo Unamuno, que era el presidente. Me cogió del brazo y prácticamente me arrastró con él. En la calle, ya anochecido, llovía. Sacó el hombre una libretita del bolsillo y empezó a leerme lo suyo. Se detenía debajo de cada farol, a leer. Bajo la lluvia. De farol en farol, me fue llevando hasta su casa, adonde llegamos ya después de las diez. No me invitó a cenar y ni siquiera a subir a casa. ¿Sabes que era muy tacaño? Al despedirnos me preguntó qué haría yo en la tarde del día siguiente. Pensaba ir a un recital de Lorca en el Club Feminista de Madrid, que entonces había, y así se lo comuniqué. Me respondió que conocía el lugar y que seguramente iría también. Se me olvidó decirte que, antes de salir a la calle, me llevó a la Sala Romántica del Ateneo —no sé ahora, entonces había varias salas con nombre y todo: La Cacharrería, por ejemplo—, se sentó Unamuno en un sillón, y yo, algo cohibido, en el extremo opuesto de un sofá con el que formaba ángulo el sillón. Empezó a hablarme y hablarme de vaguedades. Es increíble, porque lo acababa de conocer. Recorriendo con la mirada las paredes, de las que colgaban retratos de escritores románticos, dedicaba comentarios a cada uno. Después de Larra, pasó a Bécquer, y recuerdo como si fuera ahora que me dijo esta barbaridad: "Ése es el que dijo la tontería aquella de Dios mío, qué solos se quedan los muertos, que es como si yo dijera: Dios mío, qué gordos que tengo los zuecos"… Pero ahí no acaba la historia. Al día siguiente fui efectivamente al club ese feminista. Al terminar Federico, me rodeó un grupo de amigos mexicanos, entre ellos el embajador de España, y me pidieron por favor que les presentara al poeta. Con mucho gusto iba a hacerlo cuando veo que se dirige hacia mí Unamuno. Los mexicanos también lo vieron, me preguntaron si lo conocía y cuando asentí prefirieron que les presentara a don Miguel. Pero, ¡quia!… Unamuno se me acercó como el día anterior, me tomó del brazo y me

arrastró con él a la calle. También llovía y era ya de noche. A la luz del primer farol sacó no una sino tres libretitas, con la cubierta de hule negro. De farol en farol continuó la lectura, hasta que, otra vez muy tarde, llegamos a su casa. A cuya puerta me despidió. Para mí me dije: Ya no me agarras otra vez. Tomé mis precauciones de acuerdo con un conserje amigo mío del Ateneo y nunca más volví a encontrarme con don Miguel de Unamuno.

Arte poética

Uno teoriza como quiere pero escribe como puede. De ahí que declaraciones de ciertos escritores sobre el sentido de la literatura parezcan bromas pesadas. Por fortuna, cuando el talento es grande, no es raro que esos libros sean infinitamente superiores al propósito que les dio origen. Ya se sabe que para Flaubert y Baudelaire lo bello era lo puramente inútil, y a los dos los procesaron el mismo año por atentar contra la sociedad. También aprendimos en la escuela que Miguel de Cervantes quiso hacer una parodia de las novelas de caballería, y se encontró con el Quijote y Sancho. Una vez le preguntaron a Balzac, o él declaró sin que se lo preguntaran, cuál era el propósito íntimo de *Cesar Birotteau*, que es una de las mejores novelas de *La comedia humana*. Quise contar la vida de un comerciante honrado, dijo más o menos Balzac. Benjamin Constant, hombre político, antinapoleónico, napoleónico —debería llamarme *inconstant,* decía él mismo—, escritor de a ratos, pero mayormente amante de Mme. Stael, estaba presente en una discusión literaria donde se negó la posibilidad de armar una novela interesante con sólo dos personajes. Apostó a que él podía. Escribió el *Adolfo*, con el que fundó la literatura psicológica francesa y previó, a la francesa, el asunto central de *Ana Karenina.* Un vasto señorón argentino, el hacendado Hernández Pueyrredón, por distraerse en las siestas de un hotel de Buenos Aires o de Montevideo, se puso a escribir en verso, jugando a que era un gaucho. Unos cuantos meses más tarde había terminado la primera parte del *Martín Fierro*, unos cincuenta años después —si hubiera vivido—,

se habría enterado de que esa distracción era un poema como el *Cid* o *El Cantar de Roldán* o, en el peor de los casos, el primer libro de los argentinos.

Naturalmente, existen ejemplos inversos, lúcidos ejemplos de hombres que se han impuesto una obra imborrable y la han escrito. Milton y Virgilio eligieron de antemano el asunto y la perduración de sus epopeyas; Dante anotó en la página final de la *Vita Nuova* que ahora iba a callarse hasta cantarle a Beatriz como nunca le había cantado un hombre a una mujer. Pero es mejor no seguir estos ejemplos demasiado ejemplares. Un buen método para escribir grandes libros es no proponérselo. Tengo sesenta y dos años cumplidos[1]. De adolescente, cuando, olvidándome un rato del suicidio, conseguía entreverme a esta edad, imaginaba un anciano a quien se le acercaba un muchacho idéntico a mí, y le preguntaba, maestro, cómo se llega a escribir una obra inmortal. No reproduciré, por pudor, las respuestas estentóreas del anciano maestro. Hoy ya no quiero que mi fantasma se me acerque a preguntarme nada, pero conozco una buena enseñanza, tal vez demasiado tardía para mi propio uso:

—Vea, hijo, usted vaya a su casa, siéntese, no se tome tan en serio y escriba buenamente lo que pueda.

1. 1997.

El legado

Kierkegaard, Marx, Nietzsche, Freud, Einstein, Sartre, son nombres sin los cuales el lenguaje de nuestro tiempo no se concebiría. Están de tal modo en nuestras palabras y en nuestro actos que ya no nos damos cuenta de su presencia. Desde la literatura, agregaría dos nombres más: Dostoievski y Kafka. De la misma manera que el estudiante, al afirmar que "por un punto exterior a una recta pasa una sola paralela a esa recta", ignora que está postulando, no un principio geométrico, sino una concepción total del universo —y de la misma manera que quien dice, por paradoja, "dos más dos puede ser más o menos que cuatro", aniquila, sin saberlo, esa misma concepción—, hoy día, al emplear cualquier giro aparentemente inocente estamos articulando un lenguaje que supone el sentido de la vida de esos hombres. Hasta los adversarios más encarnizados del marxismo y del psicoanálisis —y sobre todo cuando intentan refutarlos— emplean elementos de juicio que serían impensables sin la obra de Marx o de Freud. Angustia, proletariado, voluntad de poder, inconsciente, relatividad, parricidio, burocracia, libertad, significan, en el siglo XX, cosas esencialmente distintas que antes del siglo XX. Y es a partir de acá, con estos supuestos, que estamos obligados a repensar el mundo, a inventar, para nosotros, nuestros propios valores éticos, filosóficos y literarios.

CASTILLO-Ser escritor.qxd:CASTILLO-Ser escritor 6/23/14 4:32 PM Page 200

La originalidad

La superstición de la originalidad es una pavada moderna. Si los trágicos griegos o Shakespeare hubieran intentado ser novedosos no habrían escrito una línea. Sören Kierkegaard decía que la originalidad nace de la angustia. Lo que significa, sencillamente, que el mero hecho de estar en el mundo como un ser *singular* produce, en ciertos hombres, un modo angustiosamente personal de ver las cosas. La originalidad no consiste en escribir sin puntos ni comas o en contar sucesos que nadie haya podido imaginar, sino en ver la realidad entera desde uno mismo, y que el lector sienta: eso es exactamente lo que yo sentía.

CASTILLO-Ser escritor.qxd:CASTILLO-Ser escritor 6/23/14 4:32 PM Page 201

Límites de la originalidad

La originalidad tiene límites. Incluso límites formales. Se puede escribir un cuento espléndido sobre una gota, como hizo Dino Buzzati, pero sería muy difícil escribir una buena novela sobre un triángulo.

Cuando el mundo era joven

Dividir la historia en décadas, en siglos, en milenios, es una arbitrariedad o una superstición. Proviene de nuestra fe en el sistema métrico decimal que, a su vez, proviene de que tengamos diez dedos en las manos. La década del sesenta, en la Argentina, empezó hacia fines de los años cincuenta y terminó con el Cordobazo. Más o menos por ahí hay que situar lo que hoy llamamos la generación del sesenta.

Para que se dé una generación se necesitan ciertos hechos históricos —no sólo culturales o estéticos— que marquen fuertemente una época.

En los sesenta fueron, entre otros, la revolución cubana, las rebeliones del Tercer Mundo, el despertar de los pueblos de África, el comienzo (con Kruschev) de lo que luego fue la Perestroika y hoy es un lamentable caos, la Primavera de Praga, las doctrinas sociales de la Iglesia. Vale decir, por un lado la convicción de que el mundo moderno estaba a punto de derrumbarse; y, por el otro, la certidumbre de que las ideologías tradicionales —el socialismo autoritario, el cristianismo dogmático, que pertenecían a ese mundo— no alcanzaban para salvarlo.

Se "lee" hoy a los sesenta como una época dorada, con *hippies*, amor libre, transgresiones, anfetaminas, Beatles, marihuana; podría también leérselo como un anticipo del tiempo criminal que siguió. Si en la Argentina fue el Di Tella, las revistas literarias, las discusiones babilónicas, también fue la represión cultural más estúpida que yo recuerde, los atentados antisemitas, el Plan Conintes, la

proscripción del peronismo y de la izquierda, el golpe militar de Onganía.

Yo no soy mi generación, soy uno solo. No tengo más remedio que hablar de mis propios años sesenta. Viví esos días como se vive, en cualquier época, la propia juventud. Lo más desaforadamente que pude, sin darme cuenta de que aquello tenía algo de irrepetible. Parecía muy natural —y lo era— que estuvieran vivos Sartre, Picasso, Marechal, Borges, Cortázar, Dos Passos, Hesse, Camus, Eliot, el Che Guevara, Russell, Martínez Estrada, Hemingway, Juan XXIII, Marylin Monroe, Rulfo, Carpentier, Chaplin, John Lennon; en fin, una cierta cantidad de gente que, pensándolo bien, no va a ser nada fácil reemplazar.

Un hecho que suele olvidarse: el mundo nunca estuvo más cerca de la guerra nuclear que en 1962, cuando la crisis de los misiles. Estados Unidos había dado el ultimátum a la Unión Soviética, y los buques rusos seguían avanzando. Pensábamos: "Mañana puede ser el último día, hagámoslo ahora". Y hacerlo ahora quería decir tanto irse a la cama con una mujer, como improvisar una manifestación o ponerse a escribir un libro.

Lo que hoy han descubierto los adolescentes que se sienten posmodernos —la teoría del *carpe diem* ya enunciada en un verso de Horacio hace dos milenios, dicho sea al pasar—, nosotros también creímos haberlo inventado en esos años. La vida es siempre ahora.

De ahí, supongo, el cambio de las costumbres sexuales. Había un grupo de mujeres patéticas y fantásticas. Siempre las mismas. Isidoro Blaisten decía: "Mujeres no hay más que once, lo que pasa es que van rotando".

Citábamos mucho. Citábamos a Rimbaud: "Hay que cambiar la vida". Citábamos a Arlt: "Escribir, en orgullosa soledad, libros que encierren la violencia de un *cross* a la mandíbula". Citábamos a Kierkegaard: "Prefiero ser porquerizo y ser comprendido por los cerdos, a ser escritor y no ser comprendido por los hombres". Citábamos sobre todo a

Sartre: "No importa lo que se ha hecho del hombre; importa lo que el hombre hace con lo que han hecho de él".

Qué tiempos. Escribíamos con la convicción de que la literatura era una cosa seria. El mundo es tan raro que a lo mejor teníamos razón.

Cada uno sentía la obligación de fundar todos los días sus propios valores, elegir sus propios modelos y sepultar mitos.

En suma, ya lo dije muchas veces, también con palabra ajena: "Creíamos que el mundo era joven porque nosotros éramos jóvenes en el mundo".

CASTILLO-Ser escritor.qxd:CASTILLO-Ser escritor 6/23/14 4:32 PM Page 205

Mínimas

CASTILLO-Ser escritor.qxd:CASTILLO-Ser escritor 6/23/14 4:32 PM Page 206

– Podrás beber, fumar o drogarte. Podrás ser loco, homosexual, manco o epiléptico. Lo único que se precisa para escribir buenos libros es ser un buen escritor. Eso sí, te aconsejo no escribir drogado ni borracho ni haciendo el amor ni con la mano que te falta ni en mitad de un ataque de epilepsia o de locura.

– Un albañil puede habitar la casa que construye, decía más o menos Sartre, un sastre usar el traje que ha hecho: un escritor *no* puede ser lector de su propio libro. Un libro es lo que los lectores ponen en él. Ningún escritor puede agregar un sentido nuevo a sus propias palabras. Si puede hacerlo, debería escribir el libro otra vez.

– El decálogo de Horacio Quiroga está muy bien, siempre y cuando seas cuentista. Pero, por favor, no tomes en serio eso de querer a tu arte como a tu novia. Quiroga lo escribió para enamorar a una alumna suya del secundario.

– Lo mejor que se ha dicho sobre el cuento es lo que Edgar Poe escribió en su ensayo sobre Nathaniel Hawthorne. No pienso facilitarte las cosas reproduciéndolo. Tendrás que encontrarlo solo. Un escritor es un buscador de tesoros. Los descubre o no. Ésa es la única diferencia entre la biblioteca de un escritor y el mueble del mismo nombre de las personas llamadas cultas.

– Lo que dice Borges sobre los sinónimos es verdad: no existen. Can no es lo mismo que perro ni la palabra ramera tiene la dignidad de la palabra puta. Pero yo te recomiendo un buen diccionario de sinónimos. Uno quiere escribir: "habló en voz baja". Como eso no le gusta lo reemplaza por "voz queda", que es espantoso. Hojea el diccionario de sinónimos *al azar* y en cualquier parte encuentra la palabra "pálida". Entonces escribe: "habló con voz pálida", lo que está muy bien.

– Nunca adjetives en orden decreciente, nunca digas: "Era una montaña titánica, enorme, alta". Si no te das cuenta por qué, nadie puede ayudarte. Si adjetivaste en la dirección correcta tampoco te creas un gran estilista. Tal vez buscabas el último adjetivo y te olvidaste de borrar los otros dos.

– Podrás corregir tus textos o no corregirlos. Tolstoi escribió siete veces *Guerra y paz*; Stendhal terminó *La Cartuja de Parma* en cincuenta y dos días. El único problema es cómo se las arregla uno para ser Tolstoi o Stendhal.

– Nadie escribió nunca un libro. Sólo se escriben borradores. Un gran escritor es el que escribe el borrador más hermoso.

– No te preocupes demasiado por las erratas. En el *Ulises* de Joyce hay cerca de trescientas y los profesores les siguen encontrando sentido.

– Nunca escribas que alguien tomó algo con ambas manos. Basta con escribir *las* manos y a veces es suficiente una sola. La gente en general tiene cara, no rostro. No asciende las escaleras, sube por ellas. No penetra a las recámaras, entra en los dormitorios. Evitarás los ventanales y sobre todo los grandes ventanales. Dicho sea de paso, las ventanas no son de cristal: son de vidrio. Lo mismo los vasos. No digas que alguien *empezó* a cantar o a vestirse si no estás dispuesto a que termi-

ne de hacerlo. En los libros la gente empieza a reírse o a llorar en la página 3 y da la impresión de seguir así hasta que se muere. Sé ahorrativo: si lo que viene al galope es un jinete, no hace falta el caballo. La inversa no se cumple. La palabra caballo viene misteriosamente sin jinete.

– Los novelistas y los editores creen que una novela es más importante que un cuento. No les creas. Sólo es más larga.

– Los cuentistas afirman que el cuento es el género más difícil. Tampoco les creas. Sólo es más corto. El cuento es difícil únicamente para aquellos que nunca deberían intentarlo. Para Poe era facilísimo, para Cortázar, Chéjov o Hemingway también.

– No te dejes impresionar porque hayan existido Dante, Cervantes o Shakespeare. Todo ocurre siempre por primera vez: también tu libro.

– Deberás pensar por lo menos una vez por día en esta frase de Nietzsche: "Un escritor debería ser considerado como un criminal que, sólo en casos rarísimos, merece el perdón o la gracia: esto sería un remedio contra la invasión de los libros".

– No intentes ser original ni llamar la atención. Para conseguir eso no hace falta escribir cuentos o novelas, basta con salir desnudo a la calle.

– Si la palabra mercado te hace pensar "persa", quizá no seas muy original pero todavía estás a tiempo. Si la palabra mercado te hace pensar en la venta de tu libro, no insistas con la literatura.

– Cuidado con las computadoras. Todo se ve tan prolijo que parece bien escrito.

– Tal vez seas envidioso, rencoroso, un poco estúpido, avaro, mal amigo. No te preocupes. Un buen libro siempre es mejor que la persona que lo escribe.

– En general cuesta tanto trabajo escribir una gran novela como una novela idiota. El esfuerzo, la pasión, el dolor, no garantizan nada. Es desagradable pero es así. No abandones la cama sin meditar en esto.

– Nunca tengas los libros que has escrito en tu biblioteca. El lugar de tu libro es la biblioteca de otro.

– Vas a morirte, nuestro planeta gira agónicamente alrededor de una estrella que ya cumplió la mitad de su vida, el universo entero está condenado a desaparecer. Si eso no te quita las ganas de ser escritor, ¡cuál es el problema!

– De tanto en tanto recordarás esta historia. Alguien le llevó un manuscrito a Anton Chéjov y le preguntó:

—¿Qué hago, maestro? ¿Lo publico o lo tiro a la basura?

—Publíquelo —dijo Chéjov— , de tirarlo a la basura ya se van a encargar los lectores.

– Podrás escribir: "Volvió a verla tres días más tarde", pero sólo a condición de saber perfectamente (aunque no lo digas) *qué le pasó* a tu personaje en esos tres días, y por qué fueron tres días y no una semana o un año.

– No es lo mismo ambigüedad que confusión. Una historia debe tener siempre un único final. Si quisiste sugerir dos o más desenlaces, esos desenlaces son *un único* final: se llama ambigüedad. Si nadie entiende ni medio se llama confusión.

– No describas sino lo esencial. La posición de un pie, en casi todos los casos, es más importante que el color de los zapatos.

– No confundas imaginar con combinar. La imaginación es una locura lúcida. La combinatoria sirve para elegir corbatas.

– Gide decía que con buenas intenciones se escriben malos libros. La verdad completa es que con malas intenciones también se escriben malos libros. Lo que nadie sabe es cómo se escriben los buenos.

– No cualquier cosa, por el mero hecho de haberte sucedido, es interesante para otro. Esto vale tanto para escribir como para conversar.

– Los sueños ajenos son invariablemente aburridos. Nunca olvides que tus propios sueños, para el otro, son ajenos.

– No defiendas tu libro argumentando que los críticos son escritores frustrados. Lo verdaderamente peligroso de un crítico es que sea *un crítico* frustrado.

– Leer una gran novela o un gran cuento es tan hermoso como haberlos escrito. Si nunca lo sentiste, no escribas ficciones ni, por el amor de Dios, te dediques a la crítica literaria.

– Isadora Duncan dijo: "Quiero bailar ese sillón". Tal vez ella pudiera. Pero un novelista, un cuentista, un dramaturgo, no quieren bailar ni pintar ni hacer música con sus palabras. Quieren contar una historia.

– Montaigne decía que él empezaba a pensar cuando se sentaba a escribir; Edgar Poe, que más vale no sentarse a escribir sin haber terminado pensar. En el fondo es igual. Se pueda pensar con la cabeza o sobre un papel. Pero a pensar sobre el papel no lo llames escribir. Se llama primer borrador.

– No publiques todas las estupideces que escribas. Tu viuda se encargará de eso.

– Dijo Poe: "No es lo mismo la oscuridad de expresión que la expresión de la oscuridad". Un escritor contemporáneo, tal vez distraído, dijo lo mismo con las mismas palabras. No importa. Lo que debe importarte es que es verdad.

– Lo que llamamos estilo sucede más allá de la gramática. No es lo mismo decir: "ahí está la ventana" que "la ventana está ahí". En un caso se privilegia el espacio; en el otro, el objeto. Toda sintaxis es un concepción del mundo.

– En el origen del conocimiento y de la literatura está el acto de contar. *La crítica de la razón pura* nos cuenta lo que Kant pensaba de los límites de la razón; los versos de *La Eneida*, la epopeya del Lacio; el teorema de Pitágoras, el cuadrado de la hipotenusa. El hombre es el único animal que cuenta.

– Escribir *como* se quiere es destreza. Escribir *lo* que se debe, probidad. El más grande y el peor de escritores se parecen en una sola cosa: únicamente escriben como y lo que pueden.

– Nunca pidas que te presten un buen libro. Los buenos libros se compran o se roban.

– Si un libro te gustó mucho podrás regalarlo. Pero nunca lo prestes: vas a necesitar desesperadamente releerlo esa misma noche.

– Un hombre que dedique toda su vida a casi cualquier cosa puede llegar a ser una eminencia de algún tipo. Dedicarse toda la vida a escribir novelas sólo garantiza dolor de espaldas.

– Hay cierta clase de grandes escritores a los que uno, después de leerlos, quisiera llamar por teléfono. Esto lo decía Salinger, y Salinger, justamente, es uno de esos escritores.

– Hay otra clase de grandes escritores a los que mejor no conocer: son la mayoría.

– Cortázar solía decir que empezaba sus cuentos sin saber a dónde iba. No le creas. En sus mejores cuentos lo sabía perfectamente, aunque no supiera que lo sabía.

– Los grandes novelistas aconsejan ignorar el final de la historia, no tener nada claro qué hará el personaje en el próximo capítulo, no atarse a un plan previo. A ellos sí podrás creerles, pero con moderación. Digamos, hasta llegar a la página 150. Más allá de eso, saber tan poco de tu propio libro ya es mera imbecilidad.

– Cuidado con Borges, Kafka, Proust, Joyce, Arlt, Bernhard. Cuidado con esas prosas deslumbrantes o esos universos demasiado intensos. Se pegan a tus palabras como lapas. Esa gente no escribía así: *era* así.

– No creas en las máximas de los escritores. Tampoco en éstas. Lo que cautiva de una máxima es su brevedad; es decir, lo único que no tiene nada que ver con la verdad de una idea.

CASTILLO-Ser escritor.qxd:CASTILLO-Ser escritor 6/23/14 4:32 PM Page 214

CASTILLO-Ser escritor.qxd:CASTILLO-Ser escritor 6/23/14 4:32 PM Page 215

Índice

7 *Prólogo*, por Vicente Battista

11 **El oficio de escribir**
13 Por qué se escribe
14 Las bambalinas del escritor
16 *Desideratum*
17 La ética de la forma
18 Géneros
19 Lugar del escritor
21 Revelaciones a la hora de la siesta
22 Moralidades de entrecasa
23 Psicoanálisis poético
24 Libros y biblioteca
25 Poesía y prosa
26 Literatura y felicidad
27 Nietzsche y yo

29 **Literatura nacional**
31 Borges y el *Facundo*
33 El humor de los argentinos
36 La aldea de Tolstoi
38 Alma popular
39 Habla y literatura nacional

CASTILLO-Ser escritor.qxd:CASTILLO-Ser escritor 6/23/14 4:32 PM Page 216

40 Literatura de provincia
42 El culto del coraje
43 Cultura, marketing y Hollywood
45 La "incultura" de Roberto Arlt
50 Un poco de barbarie
51 Horacio Quiroga o el hueco en las palabras
54 Sarmiento, educador
55 Marx, esteta
56 Un apunte sobre literatura nacional

63 **Los talleres del escritor**
65 "Por el sendero venía avanzando el viejecillo..."
67 Consejo para poetas
68 La filosofía de la composición
71 Cómo escribir una novela
73 Escritor profesional
75 Descubrir lo que ya se sabe
76 Literatura y taller literario
77 Teoría de la elocuencia
78 La historia subterránea
79 Ideas
80 Lenguaje del arte
81 En la hora más serena de su noche
83 Rilke como discípulo

85 **Crítica y críticos**
87 El escritor ante la crítica
90 Mínima defensa del crítico

CASTILLO-Ser escritor.qxd:CASTILLO-Ser escritor 6/23/14 4:32 PM Page 217

91 Mínima denostación
92 Teorías novelísticas
93 Jergas
95 Freud y la literatura

99 **Escritores en persona**
101 Nicolás Guillén y las putas
103 Leopoldo Marechal, o escribir en un sillón incómodo
105 Cortázar
111 Jorge Luis Borges

113 **Ética y compromiso**
115 Ética y justicia
118 El compromiso inconsciente
119 Perfectos idiotas latinoamericanos
121 Persona y compromiso
123 Mercosur
125 Poe y el realismo
126 Ideas peligrosas
127 El contenido
128 Las brutas verdades de Arlt
129 Humberto Costantini y el compromiso
130 Libertad y dictadura
132 La verdad completa

133 **Filosofía y letras**
135 Hegel y el espíritu americano
136 Opiniones personales

137 El pensador y el novelista
138 San Agustín
139 El circo de Schopenhauer
140 Kant
141 Nietzsche
142 Verdades nada universales
143 Sartre, treinta años después

147 **Irreverencias**
149 Leopoldo Lugones
150 Benito Lynch
151 Adolfo Bioy Casares
152 Arturo Cancela
153 Macedonio Fernández
154 Sarmiento
155 Miguel Cané
156 Ernesto Sabato
157 Enrique Larreta
158 Héctor Tizón
159 Manuel Gálvez
160 Rafael Barrett
161 Julián Martel
162 Esteban Echeverría
163 José Ingenieros
164 Wilde
165 José Hernández
166 Witold Gombrowicz
167 Lucio V. López
168 José Mármol
169 Bernardo Kordon

170 Mario Jorge De Lellis
171 Bernardo Jobson
172 Juan José Manauta
173 Enrique Wernicke
174 Arturo Capdevila
175 Lucio V. Mansilla
176 Ricardo Güiraldes
177 Leopoldo Marechal
178 Beatriz Guido
179 Macedonio

181 **Baúl**
183 Frivolidad era la de antes
186 Goethe, Tolstoi y el demonio
187 Dante, el Infierno y el amor
188 Personajes
190 Realismo uno
192 Realismo dos
193 Crítica de la pasión pura
194 Unamuno visto por León Felipe
197 Arte poética
199 El legado
200 La originalidad
201 Límites de la originalidad
202 Cuando el mundo era joven

205 **Mínimas**